



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Zur Dramaturgie des narrativen Dokumentarfilms.
Eine Zusammenfassung der Makrostrukturmodelle
anhand ausgewählter Beispiele des neuen
österreichischen Dokumentarfilms“

Verfasser

Alexander Tschida

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Mag. Dr. Anton Fuxjäger

INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung	2
Hinweise zu Terminologie und Zeichen.....	5
1. DEFINITIONEN UND ABGRENZUNG	6
1.1. Unterscheidung: Dokument, Dokumentation, Dokumentarfilm.....	6
1.2. Dokumentarfilm: Bezeichnungen und Definitionen.....	8
1.2.1. Nichtfiktionaler Film bzw. Non-Fiction Film	8
1.2.2. Dokumentarfilm bzw. Documentary bzw. Documentaire	10
1.2.3. Fact(ual) Film	12
1.3. Abgrenzung: Misch- und Grenzformen.....	13
1.3.1. Fake-Doku bzw. Fake Documentary / Mock-Documentary / Moc(k)umentary	14
1.3.2. Doku-Drama / Dokudrama bzw. Documentary drama (Docudrama) / Drama documentary (Dramadoc).....	15
2. ZUR DOKUMENTARFILM-DRAMATURGIE	17
2.1. Forschungsstand.....	17
2.2. Exkurs: Wann wird die Dramaturgie eines Dokumentarfilms festgelegt?.....	19
2.3. Geschlossene Form der Dramaturgie in den Dokumentarfilm- Manualen	22
2.3.1. Drei-Akt-Dramaturgie	22
2.3.2. Monoprotagonistische Figurenkonzeption	26
2.3.3. Der dramatische Bogen und seine Verknüpfung mit weiteren Bögen	29
2.3.4. Der dramaturgische Ablauf und seine Elemente im Vergleich	33
2.3.4.1. Anfang	33
Hook / Teaser / Opening?	34
Exposition / Explanation / Introduction.....	37
Inciting Moment / Inciting Incident / Point of Attack?	40
2.3.4.2. Mitte.....	41
Rising action / Complication	41
Climax / Apex / Peak	43
2.3.4.3. Ende	44
Climax Payoff / Resolution / Falling Action	44
Ending = Resolution	45

Ending ≠ Resolution	47
2.3.5. Beispiel: <i>Am Limit</i>	48
2.3.5.1. Synopsis	48
2.3.5.2. Monoprotagonistische Figurenkonzeption	48
2.3.5.3. Aktive Zielverfolgung.....	49
2.3.5.4. Makrostruktureller Ablauf	49
2.3.5.5. Antagonist/Opposition und Konflikt	51
2.3.5.6. Höhepunkt(e)	51
2.4. Kritik an der geschlossenen Form der Dramaturgie	52
2.4.1. Kritik in den Dokumentarfilm-Manualen.....	52
2.4.2. Kritik in der weiterführenden Literatur zur Dokumentarfilm-Dramaturgie	53
2.5. Alternative Strukturen: Offene Form der Dramaturgie in den Dokumentarfilm-Manualen	56
2.5.1. Episodenstruktur	58
2.5.1.1. Beispiel: <i>Workingman's Death</i>	60
Synopsis	60
Multiprotagonistische Figurenkonzeption	61
Makrostruktureller Ablauf	62
Selbständigkeit der Episoden.....	68
Verbindendes Element.....	69
2.5.2. Mosaikstruktur nach Nichols	70
2.5.2.1. Beispiel: <i>In die Welt</i>	72
Synopsis	72
Multiprotagonistische Figurenkonzeption	72
Makrostruktureller Ablauf	75
Strukturierende Elemente	78
Höhepunkte	81
3. ZUSAMMENFASSUNG	82
Handlungsprotokolle	86
Am Limit	86
Workingman's Death.....	89
In die Welt	94
Bibliographie	97
Filmographie	108
Abstract	110
Lebenslauf	112

„Ja, wir sind Menschenfresser! Wir haben uns das Geschehen angeeignet, um es wirksam zu gestalten, haben aus chaotisch hervorquellendem Leben ein sich stetig steigerndes Gebilde strukturiert, das – nun ja – dem Vorgang gerecht wird auf dem Umweg über Technik und Kunstverstand.“¹

¹ Troller, „Zur Psychologie des Dokumentaristen“, S.178.

Einleitung

„Structure is one of the most important – and least understood – aspects of production.”²

„The question of structure has been tremendously neglected in discussions of documentary films [...]”³

Obwohl die Gestaltung der Erzählstruktur zu den wichtigsten Aspekten im Produktionsprozess eines narrativen Dokumentarfilms zählt, ist die Dramaturgie⁴ von Dokumentarfilmen noch kaum Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen gewesen. Trotz ausgiebiger Recherchen sind mir nur Monika Grassls veröffentlichte Diplomarbeit *Das Wesen des Dokumentarfilms. Möglichkeiten der Dramaturgie und Gestaltung* und Carl Plantingas Dissertation *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film* bekannt. Während Grassl dramaturgische Fragen nur in einem kurzen Unterkapitel behandelt, befasst sich Plantinga in einem ganzen Kapitel mit der Struktur im nichtfiktionalen Film.⁵

Die geringe wissenschaftliche Beschäftigung mit der Dramaturgie von Dokumentarfilmen ist nach Ansicht von Hickethier auf „zwei gegensätzliche Grundhaltungen des Dokumentarischen“⁶ zurückzuführen. Die eine vertritt den „scheinbaren Verzicht auf den Eingriff in die Wirklichkeit“⁷. Dabei handelt es sich um die Auffassung, dass sich dokumentarisches Filmmaterial aufgrund seiner Eigentümlichkeit der Gestaltung durch einen Filmautor entziehe und eine exakte und wahrheitsgetreue Repräsentation erfordere.⁸ In dieser Arbeit wird jedoch von der entgegengesetzten Grundhaltung ausgegangen, dass ein „Dokumentarist das Material organisieren und zum Sprechen bringen muss“⁹, wie auch Guynn erläutert:

² Hampe, *Making documentary films and reality videos*, S.123.

³ Rosenthal, *Writing, directing, and producing documentary films and videos*, S.63.

⁴ Darunter verstehe ich die „>Gestaltung des Ablaufs< in einem zeitbasierten Produkt in den Medien“ (Hickethier, *Einführung in die Medienwissenschaft*, S.138).

⁵ Vgl. Grassl, *Das Wesen des Dokumentarfilms*, Abschnitt „5.2.2.4. dramaturgische Regeln im Dokumentarfilm“; Plantinga, *Rhetoric and representation in nonfiction film*, S.120-146.

⁶ Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S.182.

⁷ Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S.182.

⁸ Plantinga bezeichnet dieses Phänomen als „correspondence theory of nonfiction film“ (Plantinga, *Rhetoric and representation in nonfiction film*, S.124).

⁹ Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S.183.

„Reale Ereignisse, die der Dokumentarfilm als Referent begreift, haben keine immanente Struktur. >Reinen< Dokumenten fehlt die Zielgerichtetheit, die Bedeutung, die artikulierte Sequenz und der Abschluss, der jede Erzählung und tatsächlich jeden Diskurs auszeichnet. Dokumentaristen wie Historiker stellen ihr Material in einem diskursiven Akt mit Bedeutung aus.“¹⁰

Dieser diskursive Akt umfasst die Auswahl, Anordnung und dramaturgische Gestaltung der relevanten Ereignisse durch die Montage¹¹ sowie die Festlegung von Anfang und Ende durch „willkürliche Setzungen“¹². Der Ablauf orientiert sich dabei nicht notwendigerweise an der vorgefundenen Wirklichkeit, sondern „the nonfiction film [...] may legitimately represent a subject in a variety of ways, and in diverse structures“¹³.

Ausgehend von diesen Beobachtungen richtet sich mein Interesse auf die Frage, welche theoretischen Modelle für den groben Ablauf von Dokumentarfilmen bisher entworfen wurden. Ziel dieser Arbeit ist es daher, den aktuellen Wissensstand über die Makrostrukturmodelle der Dokumentarfilm-Dramaturgie zusammenzufassen und möglichst übersichtlich darzustellen.

In methodischer Hinsicht habe ich sämtliche mir bekannten Drehbuchratgeber und Handbücher für Dokumentarfilmregie und -produktion¹⁴ konsultiert, die sich speziell mit der Gestaltung des Ablaufs von Dokumentarfilmen beschäftigen. Die darin vermittelten, normativen Gestaltungsregeln und dramaturgischen Begriffe sollen in vergleichender Weise zusammengefasst werden. Als Ergänzung wurde Schadts Monographie *Das Gefühl des Augenblicks. Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms* herangezogen, die jedoch keine wissenschaftliche Abhandlung, sondern einen subjektiven und anekdotischen Bericht über „Philosophie und Erfahrungen der eigenen Arbeit“¹⁵ des Dokumentarfilmers Schadt darstellt. Eine Schwierigkeit war hierbei, aus der großteils populärwissenschaftlichen Literatur brauchbare Konzepte zu extrahieren und einen wissenschaftlichen Text zu generieren.

¹⁰ Guynn, *A cinema of nonfiction*, S.133, zit. nach der Übersetzung von Hohenberger, „Dokumentarfilmtheorie“, S.22.

¹¹ Vgl. Beller, „Dokumentarische Filmmontage“, S.119; Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S.183.

¹² Hohenberger, *Die Wirklichkeit des Films*, S.80.

¹³ Plantinga, *Rhetoric and representation in nonfiction film*, S.120. Plantinga verwendet »Nonfiction Film« und »Documentary« synonym.

¹⁴ Vgl. Appeldorn, *Der dokumentarische Film*; Barbash/Taylor, *Cross-cultural filmmaking*; Bernard, *Documentary storytelling*, 2007 u. 2010; Dawson, *Screenwriting*; Glynne, *Documentaries...and how to make them*; Hampe, *Making documentary films and reality videos*; Miller, *Screenwriting for narrative film and television*; Rabiger, *Directing the documentary*; Rosenthal, *Writing, directing, and producing documentary films and videos*; Swain/Swain, *Film scriptwriting*; Willis/D'Arienzo, *Writing scripts for television, radio, and film*.

¹⁵ Schadt, *Das Gefühl des Augenblicks*, S.15.

Zusätzlich wird es darum gehen, die Theoriemodelle durch exemplarisch ausgewählte Filmbeispiele des neuen österreichischen Dokumentarfilms zu illustrieren.¹⁶ Hierfür werden die mehrfach ausgezeichneten (Ko-)Produktionen *Am Limit* (AT/DE 2007)¹⁷, *Workingman's Death* (AT/DE 2005)¹⁸ und *In die Welt* (AT 2008)¹⁹ herangezogen, die auch beim europäischen Kinopublikum erfolgreich waren.²⁰

¹⁶ Dazu werden österreichische Dokumentarfilme ab den (späten) 1970er Jahren gezählt (vgl. Blümlinger, „Wohin mit der Wirklichkeit im Film?“, S.24 u. Reichert, „Austria“, *Encyclopedia of the documentary film*, S.64-67).

¹⁷ Bester Dokumentarfilm / Bayerischer Filmpreis 2008 (vgl. O.N., „Awards for Am Limit“, *Internet Movie Database*).

¹⁸ Preise (Auswahl): Grierson Award / BFI Awards 2005, FIPRESCI-Preis / DOK Leipzig 2005, Spezial-Preis der Jury / Gijón International Film Festival 2005 (vgl. O.N., „Awards for Workingman's Death“, *Internet Movie Database*).

¹⁹ Großer Diagonale-Preis für den besten österreichischen Dokumentarfilm / Diagonale 2009, 3sat-Dokumentarfilmpreis für den besten deutschsprachigen Dokumentarfilm / Duisburger Filmwoche 2008 (vgl. O.N., „In die Welt TERMINE“).

²⁰ Vgl. die EU-weiten Filmbesucherzahlen in: Europäische Audiovisuelle Informationsstelle (Hg.), *LUMIERE: Am Limit* (230 603), *Workingman's Death* (51 201), *In die Welt* (10 132).

Hinweise zu Terminologie und Zeichen

» «: Ich verwende Doppelpfeile zur Erörterung und Kennzeichnung von Begriffen, die ich von den Manualen übernommen habe. Direkte Zitate sind dagegen wie üblich mit Anführungszeichen („“) gekennzeichnet.

Diegetisch: „Alles, was die Diegese betrifft“²¹ bzw. „alles, was man als vom Film dargestellt betrachtet und was zur Wirklichkeit, die er in seiner Bedeutung voraussetzt, gehört“²². Es gibt nicht nur bei Spielfilmen, sondern auch bei Dokumentarfilmen eine Diegese.²³

Figur vs. Akteur: Richtigerweise wäre im Dokumentarfilm eigentlich nicht von Figuren, sondern von „social actors“²⁴ bzw. „Akteuren“²⁵ zu sprechen. Da in den Manualen jedoch immer nur von Figuren die Rede ist, behalte ich diese Bezeichnung bei, wenn ich Textstellen aus den Manualen diskutiere.

Monoprotagonistische Erzählung: Erzählung mit einer zentralen Hauptfigur.²⁶

Pluralprotagonistische Erzählung: Erzählung mit mehreren zentralen Hauptfiguren, die dasselbe Ziel verfolgen.

Multiprotagonistische Erzählung: Erzählung mit vielen Figuren mit unterschiedlichen Zielen.²⁷

Sequenzprotokoll und -grafik: Die Unterteilung des Handlungsablaufs in Sequenzen und Subsequenzen erfolgte nach dem Vorbild Kortes.²⁸ Eine »Subsequenz« entspricht in etwa einer »Szene«.

Filmzeitliche Positionsangaben: Diese beziehen sich auf die jeweilige Filmfassung und sind in Stunden und Minuten (h:mm) ab dem Beginn der Signation der Filmfirma gerechnet. 0:00 verweist auf die erste Filmminute.

²¹ Souriau, „Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie“, S.156.

²² Souriau, „Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie“, S.151.

²³ Vgl. Fuxjäger, „Diegese, Diegesis, diegetisch“, S.23f.

²⁴ Nichols, *Introduction to documentary*, S.xiii, 8f u. 23.

²⁵ Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, S.51.

²⁶ Vgl. Bildhauer, *Drehbuch reloaded*, S.79.

²⁷ Vgl. Bildhauer, *Drehbuch reloaded*, S.149; McKee, *Story*, S.155f.

²⁸ Vgl. Korte, *Systematische Filmanalyse*, S.51-54.

1. DEFINITIONEN UND ABGRENZUNG

„Es wäre erstaunlich, wenn, bei dem herrschenden Begriffs-Wirrwarr, der Dokumentarfilm-Begriff einer eindeutigen Definition folgte. Möglicherweise ist die Begriffsverwirrung hier noch größer als bei anderen Formen“²⁹.

1.1. Unterscheidung: Dokument, Dokumentation, Dokumentarfilm

In den beiden Termini »Dokumentation« und »Dokumentarfilm« ist das Substantiv »Dokument« enthalten, das die Bedeutungen „Urkunde, Schriftstück; Beweis“³⁰ trägt. „Dokumentation“ bedeutet ursprünglich „das Dokumentieren; Sammlung von Zeugnissen“, und ein „Dokumentar“ ist „jemand, der Dokumentation betreibt“³¹.

Als Bezeichnung für Medienprodukte werden »Dokumentation« und »Dokumentarfilm« im allgemeinen Sprachgebrauch und in der filmwissenschaftlichen Literatur manchmal synonym verwendet.³² Dennoch scheint es sinnvoll, zwischen den beiden Begriffen zu differenzieren:

„*Dokumentation*. Im weitesten Sinne ist unter einer Dokumentation ein wirklichkeitsabbildendes Medienprodukt zu verstehen: Filmische Dokumentationen (z.B. der Dokumentarfilm im Kino oder die Dokumentation, die Reportage, das Feature im Fernsehen) referieren auf einen Wirklichkeitsausschnitt, den sie aufbereiten, darstellen und/oder erklären (und insofern in einem gewissen Umfang an seinem Wesen teilhaben), den sie aber nicht ursächlich hervorbringen.“³³

Während »Dokumentarfilm« bei Borstnar et al. ein dokumentarisches Medienprodukt des Kinos bezeichnet, wird »Dokumentation« für ein dokumentarisches Medienprodukt des Fernsehens verwendet. Etwas undeutlich ist die Unterscheidung hier dadurch, dass »Dokumentation« gleichermaßen als Überbegriff für den Kinodokumentarfilm und zur Bezeichnung einer Fernsehdokumentation verwendet wird. Der *Duden* bietet eine genauere Unterscheidung, indem „Dokumentation“ unter anderem als „Fernsehsendung, Sammlung“³⁴ und als „aus dokumentarischen Texten, Originalaufnahmen

²⁹ Witzke/Ordolff, „Dokumentation, Feature und Dokumentarfilm“, S.264.

³⁰ Wermke (Hg.), *Duden 7 – das Herkunftswörterbuch*, S.151.

³¹ Wermke (Hg.), *Duden 7 – das Herkunftswörterbuch*, S.151.

³² Vgl. z.B. Borstnar et al., *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*, S.31; Rothschild, „Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms“, S.12.

³³ Borstnar et al., *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*, S.41.

³⁴ Müller (Hg.), *Duden 8 – Sinn- und sachverwandte Wörter*, S.165.

bestehende Sendung o.Ä.“³⁵, der „Dokumentarfilm“ jedoch als „Fernsehfilm, Kinofilm“³⁶ definiert wird. Im Fernsehjournalismus wird außerdem zwischen »Dokumentation« und »Langzeitdokumentation« unterschieden, wobei letztere auch in die begriffliche Kategorie des »Dokumentarfilms« fallen kann.³⁷

„Langzeitdokumentationen beobachten ein Geschehen oder einen Entwicklungsprozess über Monate und Jahre hinweg. [...]. Langzeitdokumentationen fallen eher in das Metier des Dokumentarfilms, da sie mit ihren besonderen Anforderungen den Produktionsrahmen üblicher Fernsehfeatures sprengen.“³⁸

Ich verwende daher »Dokumentation« für ein dokumentarisches Medienprodukt im Fernsehen, das im Rahmen oder als Teil einer Fernsehsendung ausgestrahlt wird. Eine »Dokumentation« muss in der Regel in eine vom Programmschema vorgegebene Länge von 30 bzw. 45 Minuten passen und ihr Thema innerhalb dieses Zeitrahmens darlegen.³⁹

Mit »Dokumentarfilm« bezeichne ich ein dokumentarisches Medienprodukt, das

- ursprünglich für die Auswertung im Kino produziert wurde. Eine spätere Fernsehausstrahlung nach der Kinoauswertung ist nicht ausgeschlossen.
- als eigenständiger Film (und nicht in einer durch das Programmschema formatierten Fernsehsendung) ausgestrahlt wird.⁴⁰

³⁵ Wissenschaftlicher Rat der Dudenredaktion (Hg.), *Duden 5 – das Fremdwörterbuch*, S.202.

³⁶ Müller (Hg.), *Duden 8 – Sinn- und sachverwandte Wörter*, S.165.

³⁷ Vgl. Schult/Buchholz (Hg.), *Fernseh-Journalismus*, S.199-206.

³⁸ Schult/Buchholz (Hg.), *Fernseh-Journalismus*, S.200.

³⁹ Vgl. Heller, „Dokumentarfilm und Fernsehen“, S.17; Renner, „Der Dokumentarfilm“, S.368; Zimmermann, „Dokumentarfilm, Reportage, Feature“, S.100 u. 111; vgl. auch die ähnlichen Angaben der Endlängen von 28:30 bzw. 43:30 Minuten in Balkenhol, „Pflicht und Kür der Dokumentarfilm-Montage“, S.138.

⁴⁰ Ein Beispiel dafür ist die ORF-Sendereihe *dok.film* (vgl. O.N., „dok.film“).

1.2. Dokumentarfilm: Bezeichnungen und Definitionen

Neben der deutschen Bezeichnung „Dokumentarfilm“⁴¹ finden sich in der filmwissenschaftlichen Literatur die englischen Bezeichnungen „documentary“⁴², „factual film“⁴³ / „fact film“⁴⁴ und „non-fiction film“⁴⁵ bzw. die französische Bezeichnung „documentaire“⁴⁶. Die Einführung der Terminologie ist meines Wissens nur für »documentary« überliefert: Das englische Wort wurde im Zusammenhang mit nichtfiktionalen Filmen in seiner adjektivischen Verwendung

„erstmal 1926 in einer Besprechung des Engländers John Grierson zu Robert Flahertys Film *Moana* registriert (>*Moana*, being a visual account of events in the daily life of a Polynesian youth and his family, has documentary value<)“⁴⁷.

Die Behauptungen von Nichols bzw. von Witzke/Ordolff, wonach die Bezeichnung erstmals für den Film *Nanuk, der Eskimo* (*Nanook of the North*, US/FR 1922) desselben Regisseurs verwendet worden sei, sind daher meiner Ansicht nach falsch.⁴⁸

1.2.1. Nichtfiktionaler Film bzw. Non-Fiction Film

In der deutschen Übersetzung von *The dictionary of new media* definiert Monaco „Dokumentarfilm“ als „umfassenden, allgemeinen Begriff für alle nichtfiktionalen Filme, die sich der Aufzeichnung von Außenrealität widmen“⁴⁹. Auch in englischsprachigen Filmsachlexika ist diese Auffassung zu finden:

„Documentary Broadly speaking, any film practice that has as its subject persons, events or situations that exist outside the film in the real world; also referred to as NON-FICTION FILM.“⁵⁰

⁴¹ Heller, „Dokumentarfilm“, *Reclams Sachlexikon des Films*, S.149; Monaco, *Film und Neue Medien*, S.48; Decker, „Dokumentarfilm“, *Sachlexikon Film*, S.61.

⁴² Beaver, *Dictionary of film terms*, S.77; Blandford et al., *The film studies dictionary*, S.73; Königsberg (Hg.), *The complete film dictionary*, S.103; Wong, „documentary“, *Critical dictionary of film and television theory*, S.140; vgl. auch Bordwell/Thompson, *Film art*, S.338.

⁴³ Heller, „Dokumentarfilm“, *Reclams Sachlexikon des Films*, S.149; Königsberg (Hg.), *The complete film dictionary*, S.128.

⁴⁴ Miller, *Screenwriting for narrative film and television*, S.214; Swain/Swain, *Film scriptwriting*, S.9.

⁴⁵ Blandford et al., *The film studies dictionary*, S.73.

⁴⁶ Aumont/Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, S.56.

⁴⁷ Heller, „Dokumentarfilm“, *Reclams Sachlexikon des Films*, S.149; vgl. auch Blandford et al., *The film studies dictionary*, S.74; Königsberg (Hg.), *The complete film dictionary*, S.103; Wulff/Keitz, „Dokumentarfilm“, *Lexikon der Filmbegriffe*; *Moana* (US 1926).

⁴⁸ Vgl. Nichols, *Introduction to documentary*, S.13; Witzke/Ordolff, „Dokumentation, Feature und Dokumentarfilm“, S.264.

⁴⁹ Monaco, *Film und Neue Medien*, S.48.

⁵⁰ Blandford et al., *The film studies dictionary*, S.73.

»Dokumentarfilm« (bzw. »Documentary«) und der »nichtfiktionale Film« (bzw. »Non-Fiction Film«) werden daher manchmal als Synonyme verwendet:⁵¹ „Non-fiction film A term sometimes used in preference to DOCUMENTARY film.“⁵² Auch Hellers »Dokumentarfilm«-Begriff bezieht sich auf ein synonymes Verständnis: „Der Begriff ist wesentlich jünger als das, was er heute bezeichnet: das breite Ensemble von Non-Fiction- oder Factual-Filmen.“⁵³ Diese sehr weite Begriffsauffassung von »Dokumentarfilm« als »Non-Fiction Film« verweist auf die grundsätzliche Dichotomie Fiktion vs. Non-Fiktion bzw. Spielfilm vs. Dokumentarfilm.⁵⁴

„Im weiteren Sinn wird D.[okumentarfilm] als begrifflicher Gegensatz zum Spielfilm verwendet und strahlt die Aura aus, ein besonderes Maß an Realismus und Authentizität aufzuweisen. D. als allgemeine Bezeichnung fußt auf einem naiven dichotomischen Verständnis des Mediums und meint ursprünglich nicht-inszenierte Filme, die unterschiedlich organisiert – angeblich unmittelbar Wirklichkeit widerspiegeln.“⁵⁵

Die Bezeichnung »Non-Fiction Film« für den »Dokumentarfilm« (und vice versa) ist allerdings aufgrund der im Begriff »Non-Fiction Film« inkludierten Vielfalt an Filmformen problematisch:

„The field of the non-fiction film is so broad that it would be difficult to attempt to cover even a portion of it in a single chapter. It includes such film types as ethnographic [...], natural history [...], historical [...], cultural, religious, personal, travel, informational, instructional, promotional, training, sales, public service, commercials, news, propaganda, industrial (including scientific and medical), scientific for the general public [...], art films and many others.“⁵⁶

Passender wäre es meiner Ansicht nach daher, »Dokumentarfilm« als Unterkategorie des »nichtfiktionalen Films« aufzufassen.⁵⁷ Jeder Dokumentarfilm ist demnach ein nichtfiktionaler Film, aber nicht jeder nichtfiktionale Film ist auch ein Dokumentarfilm. Im Gegensatz zur weiten Auffassung arbeite ich daher in weiterer Folge mit der engeren Auffassung von »Dokumentarfilm«:

⁵¹ Vgl. z.B. auch die synonyme Verwendung im Titel von Barnouws *Documentary. A history of the non-fiction film* bzw. von Bernards *Documentary storytelling. Creative nonfiction on screen*.

⁵² Blandford et al., *The film studies dictionary*, S.168.

⁵³ Heller, »Dokumentarfilm«, *Reclams Sachlexikon des Films*, S.149.

⁵⁴ „L’opposition <documentaire/fiction> est l’un des grands partages qui structure l’institution cinématographique depuis les origines.“ (Aumont/Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, S.56); „We commonly distinguish documentary from fiction [...]“ (Bordwell/Thompson, *Film art*, S.338); vgl. auch Borstnar et al., *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*, S.29-34.

⁵⁵ Lampe, »Dokumentarfilm«, *Metzler Lexikon Medientheorie, Medienwissenschaft*, S.68.

⁵⁶ Miller, *Screenwriting for narrative film and television*, S.214.

⁵⁷ Vgl. zu dieser begrifflichen Auffassung z.B. Kavin, *How movies work*, S.79-81 und Ward, „The documentary form“, S.176. Kavin gibt im Glossar als zweite Begriffsvariante auch die synonyme Auffassung von „documentary“ als „loosely, any non-fiction film“ (ebd., S.543) an.

„Im engeren Sinn ist D.[okumentarfilm] ein Filmgenre, das sich aus der Gattung dokumentarischer Materialien (Dokumentationen, Wochenschauen, Nachrichtenf়ilme, Kulturfilme, Feature, Reportagen u.a.) heraushebt und unter ästhetischen, dramaturgischen und technischen Aspekten eine besondere Geschichte aufweist, die stets Auseinandersetzungen mit gesellschaftlichen, sozialen, politischen und künstlerischen Themen intendiert und in eigenen medienspezifischen Diskursen problematisiert und unter diesen Aspekten auch Gegenstand von Filmtheorien ist.“⁵⁸

Doch auch die engere Auffassung von Dokumentarfilm ist in der filmwissenschaftlichen Literatur nicht einheitlich und klar definiert, wie im Folgenden dargestellt werden soll.

1.2.2. Dokumentarfilm bzw. Documentary bzw. Documentaire

»Dokumentarfilm«, »Documentary« und »Documentaire« werden in den Sachnachschlagewerken von unterschiedlichen Ansätzen her definiert. Die deutsche Bezeichnung »Dokumentarfilm« charakterisiert Decker vorrangig im Hinblick auf die Intention des Medienprodukts. Es handle sich dabei um eine

„Filmform, die eine möglichst wirklichkeitsnahe Darstellung anstrebt. [...]. Anspruch ist es, einen realen Sachverhalt in seinen wesentlichen Aspekten zu entfalten.“⁵⁹

Was mit dieser angestrebten Wirklichkeitsnähe gemeint ist, wird von Decker jedoch nicht genau definiert. Man kann daher auch behaupten, dass dies den Dokumentarfilm nicht unbedingt von anderen Filmformen wie z.B. dem Spielfilm oder dem Doku-Drama unterscheidet, da diese Filmformen ja ebenso möglichst realistische Darstellungen von realen Sachverhalten anstreben können.⁶⁰

Die Präsentation von Fakten und realen Sachverhalten im Gegensatz zur Fiktion und der Bezug auf echte Menschen, Orte, Ereignisse und Vorgänge der „afilmischen Wirklichkeit“ (also der „wirklichen und gewöhnlichen Welt, die unabhängig vom Film existiert“⁶¹) sind trotzdem ein wesentlicher Bestandteil der meisten englischen Definitionen.⁶² Stellvertretend für die zumeist sehr ähnlichen Definitionen versteht man nach Königsberg unter „documentary“ einen Film

⁵⁸ Lampe, „Dokumentarfilm“, *Metzler Lexikon Medientheorie, Medienwissenschaft*, S.68.

⁵⁹ Decker, „Dokumentarfilm“, *Sachlexikon Film*, S.61.

⁶⁰ Vgl. auch Kap. 1.3.2. dieser Arbeit.

⁶¹ Souriau, „Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie“, S.146.

⁶² Vgl. Beaver, *Dictionary of film terms*, S.77f; Blandford et al., *The film studies dictionary*, S.73; Königsberg (Hg.), *The complete film dictionary*, S.103 u. 128; Wong, „documentary“, *Critical dictionary of film and television theory*, S.140; vgl. auch Bordwell/Thompson, *Film art*, S.338.

„that deals directly with fact and not fiction, that tries to convey reality as it is instead of some fictional version of reality. These films are concerned with actual people, places, events, or activities“⁶³.

Blandford et al. drücken dieses Verhältnis des Dokumentarfilms zur Realität mit semiotischen Termini aus. „Documentary films are different from fiction precisely because they possess an indexical bond, a referent to the historical real.“⁶⁴ Demnach ist der Referent der filmischen Zeichen eines Dokumentarfilms die historische Realwelt. Warum sich Dokumentarfilme aber von Spielfilmen gerade aufgrund des indexikalischen Bandes zur Realität unterscheiden sollen, ist nicht ganz klar. Das photographische Aufnahmeverfahren des Filmbildes ist bei Spielfilmen und Dokumentarfilmen gleich. Das Filmbild dokumentiert in beiden Fällen die profilmische Ebene der Dreharbeiten, mit dem wesentlichen Unterschied, dass die vermittelten Ereignisse und Vorgänge im Dokumentarfilm nicht inszeniert⁶⁵, sondern „unabhängig von ihrer filmischen Präsentation vorhanden, [...] >wirklich< und vom Zuschauer potenziell nachprüfbar“⁶⁶ sind. Hohenberger stellt klar:

„Obsolet scheinen alle Ansätze, die aus der Aufzeichnung von Realität eine spezifische Qualität des Dokumentarfilms gewinnen wollen. Das indexikalische Band zwischen filmischem Zeichen und außerfilmischem Referenten trifft alle photographischen Bilder gleichermaßen und kann nicht ein filmisches Genre begründen.“⁶⁷

Neben der deutschen und der englischen Begriffsauffassung gibt es auch eine französische. Laut Aumont/Marie kann man Filme als „documentaire“ bezeichnen, wenn es sich um „un montage cinématographique d’images visuelles et sonores données comme réelles et non fictives“⁶⁸ handelt – also die filmische Montage aus Bildern und Tönen als real und nicht fiktiv präsentiert wird.

An den Filmbildern selbst ist jedoch oft nicht erkennbar, ob es sich um ein reales oder fiktives Geschehen handelt.⁶⁹ Als Rezipient benötigt man daher „Weltwissen“ und „Wissen um filmische (Genre-) Konventionen“⁷⁰ bzw. auch

⁶³ Königsberg (Hg.), *The complete film dictionary*, S.103.

⁶⁴ Blandford et al., *The film studies dictionary*, S.74.

⁶⁵ Vgl. Borstnar et al., *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*, S.29; Fuxjäger, „Diegese, Diegesis, diegetisch“, S.23f u. 28 Fn.21; Nichols, *Introduction to documentary*, S.34-36.

⁶⁶ Borstnar et al., *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*, S.29.

⁶⁷ Hohenberger, „Dokumentarfilmtheorie“, S.28.

⁶⁸ Aumont/Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, S.56.

⁶⁹ Vgl. Hohenberger, „Dokumentarfilmtheorie“, S.23; Hohenberger, *Die Wirklichkeit des Films*, S.80.

⁷⁰ Hohenberger, „Dokumentarfilmtheorie“, S.25.

außerfilmische Informationen, die einen zu erwartenden Rezeptionsmodus nahelegen⁷¹.

„For one thing, a documentary typically comes to us identified as such – by its title, publicity, press coverage, word of mouth, and subject matter. This labeling leads us to expect that the persons, places, and events shown to us exist and that the information presented about them will be trustworthy.“⁷²

Solch pragmatische Zugänge sind jedoch insofern problematisch, als beispielsweise auch fingierte Dokumentarfilme, die durch bestimmte Strategien beim Rezipienten den Eindruck der Authentizität hervorrufen, bei erstmaliger Rezeption für wahr gehalten werden können. Eitzen erläutert dies am Beispiel von *No Lies* (US 1974), einer Fake-Doku über ein Vergewaltigungsverbrechen, die durch Nachahmung der Präsentationsstrukturen und des Stils des Direct Cinema einen dokumentarischen Rezeptionsmodus nahelegt. Erst im Abspann des Films wird der Rezipient darüber informiert, dass der Film von Schauspielern simulierte Handlungen präsentiert. Sobald die Täuschung aufgedeckt ist, ändert sich der Rezeptionsmodus schlagartig – danach würde man nicht mehr von einem Dokumentarfilm sprechen.⁷³

1.2.3. Fact(ual) Film

Entsprechend der Definition des Dokumentarfilms als Film „that deals directly with fact and not fiction“⁷⁴ werden manchmal auch die beiden ähnlichen Bezeichnungen „fact film“⁷⁵ und „factual film“⁷⁶ verwendet: „A nonfictional film that deals with actual people, events, activities, or some body of knowledge; generally a documentary film.“⁷⁷ Königsberg verwendet »Factual Film« als Synonym für »Documentary Film« und als Unterkategorie von »Nonfictional Film«. »Documentary« und »Nonfiction(al) Film« sind dieser Ansicht nach und im Gegensatz zur weiten Begriffsauffassung nicht als Synonyme zu verstehen.

⁷¹ „In this way [...] fiction and nonfiction are ‘top-down’ categories in the sense that the category is applied to the text. We are equipped with the category in advance and respond accordingly as we read.“ (Abbott, *The Cambridge introduction to narrative*, S.148).

⁷² Bordwell/Thompson, *Film art*, S.338.

⁷³ Vgl. Eitzen, „Wann ist ein Dokumentarfilm?“, S.32-35; vgl. auch Bordwell/Thompson, *Film art*, S.342; Currie, „Visible traces“, S.148; Nichols, *Introduction to documentary*, S.56-58 u. 196.

⁷⁴ Königsberg (Hg.), *The complete film dictionary*, S.103.

⁷⁵ Miller, *Screenwriting for narrative film and television*, S.214; Swain/Swain, *Film scriptwriting*, S.9.

⁷⁶ Königsberg (Hg.), *The complete film dictionary*, S.128.

⁷⁷ Königsberg (Hg.), *The complete film dictionary*, S.128.

1.3. Abgrenzung: Misch- und Grenzformen

Der Dokumentarfilm ist laut Nichols keine abgeschlossene Form, sondern zeichnet sich durch „permeable borders“⁷⁸ bzw. „fluid, fuzzy boundaries“⁷⁹ aus. Besonders im Fernsehen sind zahlreiche Misch- und Grenzformen wie z.B. »Fake-Doku« und »Doku-Drama« zu finden.⁸⁰

Die folgende Abbildung zeigt Misch- und Grenzformen zwischen fiktionalem und nichtfiktionalem Filmschaffen. Sie bedienen sich beider filmischer Traditionen. Für eine definitorische Abgrenzung sind hier aber nur »Mockumentaries« und »Docudramas« relevant – insbesondere deshalb, weil beim »Docudrama« leicht der falsche Eindruck entstehen kann, es handle sich um einen Dokumentarfilm mit besonders dramatischer Handlung.

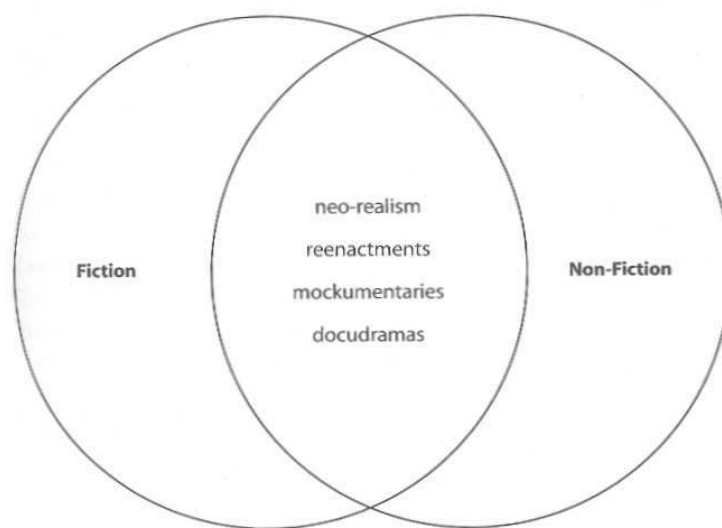


Abb. 1 Mockumentaries und Docudramas liegen im Grenzbereich von Fiction und Non-Fiction (aus: Nichols, *Introduction to documentary*, S.145).

⁷⁸ Nichols, *Introduction to documentary*, S.33.

⁷⁹ Nichols, *Introduction to documentary*, S.143.

⁸⁰ Vgl. Zimmermann, „Hybride Formen“, S.6-9.

1.3.1. Fake-Doku bzw. Fake Documentary / Mock-Documentary /

Moc(k)umentary

Analog zum englischen „fake documentary“⁸¹ ist im deutschen Sprachgebrauch der Begriff „Fake-Doku“⁸² oder seltener auch der Begriff „Pseudo-Dokumentarfilm“⁸³ üblich. Im Englischen sind aber eher die Begriffe »Mock-Documentary« bzw. »Moc(k)umentary« (vom engl. Verb „mock“ = täuschen, narren, nachahmen) gebräuchlich.⁸⁴ Dazu Roscoe:

„Mock-documentaries are films and television programmes that look and sound like documentaries, but are not factual. In other words, they are fictional texts that appropriate the aesthetics of the documentary genre. They use the same codes and conventions as documentary, such as an authoritative narrator, real footage of events, archival photographs, interviews with apparent experts and eye-witnesses, and so on.“⁸⁵

Neben diesen Hauptbezeichnungen gibt es auch weniger geläufige Bezeichnungen wie z.B. „parodic documentary“⁸⁶ und „documentary parody“⁸⁷ und weitere:

„This group of texts have been labelled using a variety of terms; *faux documentary* [...]; *pseudo-documentary*, *mocumentary*, *cinema verité with a wink* [...]; *cinema unverité* [...]; *black comedy presented as in-your-face documentary*, *spoof documentary*, *quasi-documentary* [...]; and *mock-documentary*[...].“⁸⁸

Das Verständnis von »Fake-Doku« als Dokumentarfilm hängt wie oben erörtert von einem spezifischen Rezeptionseffekt ab, der es ermöglicht, einen eigentlich fiktionalen Film als real und authentisch zu rezipieren – zumindest solange bis der Rezipient die Täuschung erkennt.⁸⁹

⁸¹ Bordwell/Thompson, *Film art*, S.342; O.N., „Fake documentary“, *Lexikon der Filmbegriffe*.

⁸² Zimmermann, „Hybride Formen“, S.8.

⁸³ Vgl. Brunner/Höltgen, „Pseudo-Dokumentarfilm“, *Lexikon der Filmbegriffe*.

⁸⁴ Vgl. Roscoe, „Mocumentary“, *Encyclopedia of the documentary film*, S.908-910; Beaver, *Dictionary of film terms*, S.161.

⁸⁵ Roscoe, „Mocumentary“, *Encyclopedia of the documentary film*, S.908.

⁸⁶ Plantinga, *Rhetoric and representation in nonfiction film*, S.171.

⁸⁷ Plantinga, *Rhetoric and representation in nonfiction film*, S.188.

⁸⁸ Roscoe, „Mocumentary“, *Encyclopedia of the documentary film*, S.908.

⁸⁹ Vgl. Eitzen, „Wann ist ein Dokumentarfilm?“, S.33-35.

1.3.2. Doku-Drama / Dokudrama bzw. Documentary drama

(Docudrama) / Drama documentary (Dramadoc)

Für die deutsche Bezeichnung „Doku-Drama“⁹⁰ bzw. „Dokudrama“⁹¹ gibt es besonders im Englischen mehrere Bezeichnungen:

„The two terms *documentary drama* and *drama documentary* are the most common, but it is doubtful which is the more accurate. The terms have been routinely contracted (‘docudrama,’ ‘dramadoc’) and periodically sidelined in favour of neologisms (such as ‘faction’, briefly fashionable in the 1980s).“⁹²

Der Begriff »Doku-Drama« (»Docudrama«) wird in unterschiedlichen Auffassungsvarianten verwendet. In der weitesten Auffassung wird darunter die „filmische Rekonstruktion dokumentierter oder erlebter Realität von Personen und Ereignissen“⁹³ durch Schauspieler verstanden. Auch Königsberg bezieht sich in seiner Definition auf den Aspekt der Nachinszenierung und Dramatisierung:

„**docudrama** A term employed for any dramatization that seeks to re-create actual people and events. Such a presentation uses performers and sometimes alters events, but seeks to achieve an effect of authenticity and credibility.“⁹⁴

Die etwas engere und bei weitem häufigste Auffassung bezeichnet »Doku-Drama« als Mischform zwischen Dokumentarfilm und Spielfilm, die oft im Fernsehen vorkommt und zumeist historische Ereignisse rekonstruiert oder historische Persönlichkeiten porträtiert. Sie kann als Kombination von dokumentarischen und nachgespielten Elementen oder gänzlich als Nachinszenierung gestaltet sein.⁹⁵

„**Docudrama** A film – often a TELEVISION film or drama – that dramatizes actual events or an actual person’s life with fictional devices. Sometimes referred to as <faction>, docudramas may deal with either topical events, important moments in history, or the lives of famous or obscure people. [...]. A hybrid of DOCUMENTARY and drama, docudramas purport to be factual but staged.“⁹⁶

⁹⁰ Behrendt, „Doku-Drama“, *Reclams Sachlexikon des Films*, S.148.

⁹¹ Monaco, *Film und Neue Medien*, S.48.

⁹² Paget, „Documentary drama“, *Encyclopedia of the documentary film*, S.306; „Faction“ ist ein „Kofferwort aus engl. fact und fiction“ (Hünigen, „Faction“, *Lexikon der Filmbegriffe*); vgl. auch Grieveson, „faction“, *Critical dictionary of film and television theory*, S.163.

⁹³ Behrendt, „Doku-Drama“, *Reclams Sachlexikon des Films*, S.148.

⁹⁴ Königsberg (Hg.), *The complete film dictionary*, S.103.

⁹⁵ Vgl. Beaver, *Dictionary of film terms*, S.76f; Behrendt, „Doku-Drama“, *Reclams Sachlexikon des Films*, S.148f; Lipkin, „Real emotional logic“, S.68-85; Paget, „Documentary drama“, *Encyclopedia of the documentary film*, S.305-309; Zimmermann, „Hybride Formen“, S.8.

⁹⁶ Blandford et al., *The film studies dictionary*, S.73.

Im Falle der gänzlichen Nachinszenierung bzw. als engste Auffassung kann man das »Doku-Drama« auch als Fiktion begreifen, da es „als Fernsehspiel, aber auch als Spielfilm inszeniert“⁹⁷ werden kann.

„The leading American theorist of the documentary, Bill Nichols, mentions the form once only in his influential 1991 *Representing Reality*, declaring it ‘an essentially fictional domain.’“⁹⁸

Der Begriff wurde u.a. auch auf Spielfilme wie z.B. *Cromwell* (GB 1970) und Hollywood-Produktionen wie etwa *The Longest Day* (US 1962) oder *JFK* (US/FR 1991) angewandt, die auf realen Ereignissen basieren.⁹⁹

Neben den oben diskutierten Hauptbezeichnungen finden sich auch sehr ähnliche Bezeichnungen wie „Dokumentarspiel“¹⁰⁰, „Dramatized Documentary“¹⁰¹, „Fictionalized Documentary“¹⁰², „Semidocumentary“¹⁰³ („Semi-Dokumentarfilm“¹⁰⁴, „Semidokumentarfilm“¹⁰⁵), „Docufictions“¹⁰⁶, „real fiction“ und „infotainment“¹⁰⁷. Der Kreativität in der Benennung dieser Formen scheinen keine Grenzen gesetzt zu sein. Zudem gibt es auch speziell auf Doku-Dramen ausgerichtete Drehbuchschreibanleitungen.¹⁰⁸

⁹⁷ Behrendt, „Doku-Drama“, *Reclams Sachlexikon des Films*, S.148; vgl. auch Monaco, *Film und Neue Medien*, S.48 und Zimmermann, „Hybride Formen“, S.8.

⁹⁸ Paget, „Documentary drama“, *Encyclopedia of the documentary film*, S.308.

⁹⁹ Vgl. Beaver, *Dictionary of film terms*, S.76; Hampe, *Making documentary films and reality videos*, S.10.

¹⁰⁰ Hünigsen, „Dokumentarspiel“, *Lexikon der Filmbegriffe*.

¹⁰¹ Friedmann, *Writing for visual media*, S.147.

¹⁰² Miller, *Screenwriting for narrative film and television*, S.216.

¹⁰³ Königsberg (Hg.), *The complete film dictionary*, S.350.

¹⁰⁴ Behrendt, „Doku-Drama“, *Reclams Sachlexikon des Films*, S.148.

¹⁰⁵ Brunner, „Semidokumentarfilm“, *Lexikon der Filmbegriffe*.

¹⁰⁶ Vgl. z.B. den Titel von Rhodes/Springer (Hg.), *Docufictions*.

¹⁰⁷ Beaver, *Dictionary of film terms*, S.76.

¹⁰⁸ Vgl. z.B. Rosenthal, *Writing docudrama*.

2. ZUR DOKUMENTARFILM-DRAMATURGIE

2.1. Forschungsstand

In der Einleitung wurde auf die beiden wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit der Dramaturgie des Dokumentarfilms von Grassl und Plantinga hingewiesen, welche mir nur zum Teil nützlich erscheinen. Grassls knappe Erörterung erweist sich als inkonsistent, da sie zuerst den ‚Dreiakter‘ als maßgeblich für den Ablauf angibt, diesen anschließend jedoch anhand einer Abbildung einer Fünf-Akt-Dramaturgie erläutert.¹⁰⁹

Bei Plantinga wiederum ist zunächst unklar, woher sein Wissen stammt. Aus den Dokumentarfilm-Manualen anscheinend nicht, denn mit dem mehrmaligen Hinweis auf Baddeleys Handbuch *The Technique of Documentary Film Production*¹¹⁰ bedauert Plantinga: „Trade manuals for nonfiction film are not only less common than those for fiction, but with few exceptions, they do not treat the structure of the films.“¹¹¹ Plantinga kennt laut dazugehöriger Fußnote als einzige Ausnahme nur Rosenthals *Writing, Directing, and Producing Documentary Films and Videos*.¹¹² Rabigers *Directing the Documentary* wird zwar an anderer Stelle auch erwähnt, jedoch nicht in Zusammenhang mit dem darin enthaltenen dramaturgischen Modell.¹¹³ Plantingas Theorie beruht scheinbar auf der Lektüre einer nicht näher definierten Anzahl von Dokumentarfilmen: „When one examines the structure of many narrative nonfiction films, one sees repeated patterns – conventional structures.“¹¹⁴ Auf Basis seiner aus der Lektüre gewonnenen Erkenntnisse unterscheidet Plantinga zwischen „formal narrative structure“¹¹⁵ und „open structure“¹¹⁶.

¹⁰⁹ Vgl. Grassl, *Das Wesen des Dokumentarfilms*, Abschnitt 5.2.2.4 (veröffentl. Dipl., n.pag.).

¹¹⁰ Vgl. Plantinga, *Rhetoric and representation in nonfiction film*, S.33 u. 124.

¹¹¹ Plantinga, *Rhetoric and representation in nonfiction film*, S.124; Plantingas Behauptung trifft nicht ganz zu, denn in einem kurzen Kapitel über das Verfassen des Skripts verweist Baddeley zumindest knapp auf die dramaturgischen Funktionen des Anfangs und des Endes (Vgl. Baddeley, *The technique of documentary film production*, S.20f).

¹¹² Vgl. Plantinga, *Rhetoric and representation in nonfiction film*, S.236.

¹¹³ Vgl. Plantinga, *Rhetoric and representation in nonfiction film*, S.124.

¹¹⁴ Plantinga, *Rhetoric and representation in nonfiction film*, S.125.

¹¹⁵ Plantinga, *Rhetoric and representation in nonfiction film*, S.124.

¹¹⁶ Plantinga, *Rhetoric and representation in nonfiction film*, S.135.

Erstere beschreibt er folgendermaßen:

„Formal narrative structure follows canonical story formats in positing an initial ‘steady’ state that is violated and must be set right. In both fiction and nonfiction film, the violation of the steady state is a catalyst for further textual movement, whether it be narrative or argument.“¹¹⁷

Die Funktion dieser Störung des stabilen Ausgangszustands sei es, Fragen aufzuwerfen, die schrittweise durch die Erzählung beantwortet werden.¹¹⁸

Zweitere Struktur sieht er hingegen als Reaktion auf bzw. Negation der »formal structure«.¹¹⁹ Er charakterisiert sie folgendermaßen:

„In general, open structures are more episodic, meandering, and idiosyncratic than their formal counterparts, although no film can avoid formal structure altogether. [...]. Open structure may be motivated in various ways, by the filmmaker’s associations while filming, by an anthropological experiment or a journey, or by pure chance. Open structures will be less predictable than formal structures.“¹²⁰

Weitere wesentliche Unterschiede seien, dass weniger Wert auf einen linearen, zusammenhängenden Ablauf gelegt werde¹²¹ und dass Fragen nicht unbedingt aufgeworfen bzw. nicht beantwortet würden.¹²²

Aus den angeführten Filmbeispielen wird schließlich deutlich, dass Plantinga die beiden Strukturtypen von filmhistorisch eingrenzbaren Produktionsstilen beeinflusst sieht: die »formal structure« vor allem von der Zeit des klassischen Hollywoodkinos der 1940er-Jahre¹²³, die »open structure« vom Aufkommen der Direct Cinema- und Cinéma Vérité-Bewegungen der 1960er- und 1970er-Jahre und vom Einfluss des European Art Cinema der 1950er- und 1960er-Jahre.¹²⁴ Des Weiteren ist festzustellen, dass Plantinga mit der »formal narrative structure« kein vollständiges dramaturgisches Modell beschreibt, sondern nur knapp auf die dramaturgischen Funktionen von Anfang und Ende eingeht – die Mitte spart er sogar gänzlich aus.¹²⁵

Der in dieser Arbeit verfolgte methodische Ansatz geht im Gegensatz zu Plantinga nicht von Dokumentarfilmen, sondern von Drehbuchratgebern und Handbüchern für Dokumentarfilmregie und -produktion aus. Die

¹¹⁷ Plantinga, *Rhetoric and representation in nonfiction film*, S.126.

¹¹⁸ Vgl. Plantinga, *Rhetoric and representation in nonfiction film*, S.126.

¹¹⁹ Vgl. Plantinga, *Rhetoric and representation in nonfiction film*, S.136.

¹²⁰ Plantinga, *Rhetoric and representation in nonfiction film*, S.145f.

¹²¹ Vgl. Plantinga, *Rhetoric and representation in nonfiction film*, S.144.

¹²² Vgl. Plantinga, *Rhetoric and representation in nonfiction film*, S.142.

¹²³ Vgl. Plantinga, *Rhetoric and representation in nonfiction film*, S.124. Neun der vierzehn Filmbeispiele entstammen den 1940ern, drei den 1950/60ern, zwei den 1980ern (Vgl. ebd., S.124-135).

¹²⁴ Vgl. Plantinga, *Rhetoric and representation in nonfiction film*, S.136-139.

¹²⁵ Vgl. Plantinga, *Rhetoric and representation in nonfiction film*, S.125-132.

Zusammenfassung behandelt neben den von Plantinga erwähnten Monographien Rabigers und Rosenthals auch sämtliche weiteren Drehbuchmanuale, die sich mit der dramaturgischen Gestaltung des Dokumentarfilms auseinandersetzen. Drehbuchmanuale erweisen sich in dieser Hinsicht als ergiebig, denn:

„As well as being practical, documentary film manuals also tend to be prescriptive: they tell you how you should write, shoot, and edit your films. That is, they tell you *how* but not *why*.“¹²⁶

Nach einem kurzen Exkurs zur Bedeutung des Drehbuchs im Produktionsprozess von Dokumentarfilmen sollen daher die in den präskriptiven Dokumentarfilm-Manualen zu findenden Modelle und Regeln für die dramaturgische Gestaltung von Dokumentarfilmen zusammengefasst werden.

2.2. Exkurs: Wann wird die Dramaturgie eines Dokumentarfilms festgelegt?

In welcher Phase des Produktionsprozesses wird über die Dramaturgie eines Dokumentarfilms entschieden? Oder anders gefragt: Welche Rolle spielt das Drehbuch beim Dokumentarfilm?

Bei Spielfilmen werden normalerweise vor den Dreharbeiten Drehbücher angefertigt, die den dramaturgischen Ablauf möglichst exakt festlegen. Bei Dokumentarfilmen verhält es sich laut Marten anders, weil es „ein Drehbuch wie für den Spielfilm [...] im Dokumentarfilm per definitionem nicht geben“¹²⁷ kann. Auch Bordwell/Thompson erklären: „Some films don’t follow a full-blown screenplay. Documentaries, for instance, are difficult to script fully in advance.“¹²⁸

Diese von Bordwell/Thompson angesprochene Schwierigkeit kann zumindest in zweierlei Hinsicht charakterisiert werden. Einerseits lassen sich beim Dokumentarfilm normalerweise das Verhalten und die Aussagen von Akteuren sowie der Verlauf von Ereignissen vor den Dreharbeiten nicht genau vorhersagen:

„It is true that, very often, the documentary filmmaker records an event without scripting or staging it. For example, in interviewing an eyewitness, the documentarist typically controls where the camera is placed, what is in focus, and so on; the filmmaker likewise controls the final editing of the images. But the

¹²⁶ Barbash/Taylor, *Cross-cultural filmmaking*, S.3.

¹²⁷ Marten, „Film editing – Dramatizing life!“, S.14.

¹²⁸ Bordwell/Thompson, *Film art*, S.16.

filmmaker doesn't tell the witness what to say or how to act. The filmmaker may also have no choice about setting or lighting.”¹²⁹

Andererseits kann sich während oder nach den Dreharbeiten herausstellen, dass etwa manche Akteure über zu geringe Ausstrahlung oder mangelnde Eloquenz verfügen, ganze Interviews nicht in den Film passen oder Teile des Filmmaterials nicht verwendbar sind. Dies kann weitreichende Änderungen in der dramaturgischen Konzeption eines Dokumentarfilmes zur Folge haben.¹³⁰ Ein besonders drastisches Beispiel ist *Unser täglich Brot* (AT/DE 2005), ein deutsch-österreichischer Dokumentarfilm über die industrielle Nahrungsmittelproduktion in Europa: Laut Regisseur Nikolaus Geyrhalter und Cutter/Dramaturg Wolfgang Widerhofer wurden zahlreiche Interviews gedreht (ungefähr 60 Prozent des gedrehten Filmmaterials), in den fertigen Dokumentarfilm schaffte es aber schließlich kein einziges.¹³¹

Abgesehen von diesen Schwierigkeiten ist es jedoch aus produktionstechnischer Sicht durchaus erforderlich, die Entwicklung der Filmidee in schriftlicher Form als Exposé, Treatment oder – falls möglich – als Drehbuch festzuhalten. Zum einen, um als Filmautor Klarheit über Inhalt und Struktur der potentiellen Geschichte und die dafür benötigten Elemente zu bekommen und eine Arbeitsgrundlage für die Produktion zu schaffen; zum anderen, um Financiers anzusprechen und für die Filmidee zu begeistern. Dabei wird sich die Filmidee zumeist in der Phase des Treatments befinden.¹³²

„Zur Finanzierung eines Dokumentarfilms, z.B. durch Förderungen, wird ein Treatment geschrieben, das unter Umständen wenig mit der Realität zu tun hat, die später beim Dreh vorgefunden wird. Es stellt auf der Basis ausführlicher Recherchen die Figuren, ihren Konflikt und die voraussichtliche Entwicklung des Geschehens dar. Den genauen Verlauf der filmischen Erzählung jedoch können Dokumentarfilmer vor dem Dreh nicht kennen.“¹³³

Im Unterschied zum Spielfilmdrehbuch befindet sich ein (Dreh-)Buch beim Dokumentarfilm daher in einem ständigen Entwicklungsprozess, der sich von der

¹²⁹ Bordwell/Thompson, *Film art*, S.339; vgl. auch Hampe, *Making documentary films and reality videos*, S.119; Rabiger, *Directing the documentary*, S.227; Willis/D'Arienzo, *Writing scripts for television, radio, and film*, S.107.

¹³⁰ Vgl. Balkenhol, „Pflicht und Kür der Dokumentarfilm-Montage“, S.140-142; Husmann, „Wo entsteht ein Film?“, S.123; Pscheider, „Immer ganz nahe am Material“, S.71-73.

¹³¹ Vgl. Burner, „Interview mit Nikolaus Geyrhalter, Regisseur“, S.1; Burner, „Interview mit Wolfgang Widerhofer, Schnitt“, S.1f; Hopfner, „Selber schauen, hören, denken müssen“, S.3f; Pscheider, „Immer ganz nahe am Material“, S.72.

¹³² Vgl. Bernard, *Documentary storytelling*, 2007, S.115-123; Bordwell/Thompson, *Film art*, S.16; Hampe, *Making documentary films and reality videos*, S.126-133; Rabiger, *Directing the documentary*, S.369f; Renner, „Der Dokumentarfilm“, S.340-344; Swain/Swain, *Film scriptwriting*, S.25-41.

¹³³ Marten, „Film editing – Dramatizing life!“, S.14.

Vorproduktion, über die Dreharbeiten bis hin zur Postproduktion erstrecken kann.¹³⁴

Der Großteil der dramaturgischen Gestaltungsarbeit findet schließlich nach dem Dreh beim Schnitt bzw. in der Montage statt. Dazu Schadt:

„Beim Dokumentarfilm steht erfahrungsgemäß die Dramaturgie des Films nur sehr selten bereits beim Drehen fest. Und während beim Spielfilm Drehbuch und Dialoge in weiten Teilen bereits vor dem Dreh festlegen, wie der Film erzählt wird, wird beim Dokumentarfilm das Drehbuch sehr häufig erst beim Schnitt geschrieben. Dies beginnt mit der Suche nach dem Schnittkonzept, der Erzähldramaturgie.“¹³⁵

Genau genommen könnte aber nicht *beim* Schnitt, sondern, wie Marten meint, „erst nach Fertigstellung der Filmmontage ein zutreffendes Buch geschrieben werden. Oder anders: Die Montage des Dokumentarfilms erzeugt ein filmisches Buch“¹³⁶. Schriftliche Ausarbeitungen der Filmidee (vom Exposé bis zum Drehbuch) haben folglich beim Dokumentarfilm vor und während der Dreharbeiten eine geringere Bedeutung als beim Spielfilm. Ein wesentlicher Teil der Gestaltungsarbeit verschiebt sich in die Postproduktionsphase des Schnitts bzw. der Montage.¹³⁷ Der dokumentarischen Filmmontage fallen dabei die wichtigen Funktionen zu, dem Film „Struktur, Dramaturgie und Rhythmus zu geben“ und „emotionale Momente“¹³⁸ zu ordnen. In Anbetracht der hohen Drehverhältnisse¹³⁹ und der dadurch entstehenden Menge an Filmmaterial – Cutter berichten von bis zu 200 Stunden gedrehtem Rohmaterial¹⁴⁰ – sind die Leistungen von Schnitt und Regie in der Postproduktionsphase nicht hoch genug einzuschätzen:

„Dokumentarfilme entstehen meist erst am Schneidetisch. Um diese kreative Leistung bei der Auswahl und Anordnung von Einstellungen mathematisch zu verdeutlichen: Angenommen, zehn Einstellungen werden systematisch auf jede mögliche Weise neu zusammengesetzt, dann hat der Cutter 3 628 800 (also über drei Millionen!) Möglichkeiten, diese Einstellungen zu montieren...“¹⁴¹

¹³⁴ Vgl. Bernard, *Documentary storytelling*, 2007, S.122; Hampe, *Making documentary films and reality videos*, S.119 u. 174f; Willis/D'Arienzo, *Writing scripts for television, radio, and film*, S.107.

¹³⁵ Schadt, *Das Gefühl des Augenblicks*, S.242; vgl. auch Marten, „Film editing – Dramatizing life!“, S.14f.

¹³⁶ Marten, „Film editing – Dramatizing life!“, S.14.

¹³⁷ Vgl. Balkenhol, „Pflicht und Kür der Dokumentarfilm-Montage“, S.129; Beller, „Dokumentarische Filmmontage“, S.119; Beller, „Filmediting / Filmmontage / Filmschnitt“, S.82; Husmann, „Wo entsteht ein Film?“, S.138f.

¹³⁸ Beller, „Dokumentarische Filmmontage“, S.119.

¹³⁹ Vgl. Monaco, *Film und Neue Medien*, S.49; Renner, „Der Dokumentarfilm“, S.341; Rother (Hg.), *Sachlexikon Film*, S.67.

¹⁴⁰ Vgl. Pscheider, „Immer ganz nahe am Material“, S.70 u. 72.

¹⁴¹ Beller, „Filmediting / Filmmontage / Filmschnitt“, S.82.

2.3. Geschlossene Form der Dramaturgie in den Dokumentarfilm-Manualen

2.3.1. Drei-Akt-Dramaturgie

In den berücksichtigten Dokumentarfilm-Manualen wird grundsätzlich von einer Dreiteilung des Ablaufs in Anfang, Mitte und Ende (beginning, middle, end)¹⁴² ausgegangen. Diese drei Phasen des Ablaufs enthalten mehrere dramaturgische Elemente mit unterschiedlichen Funktionen (auf die ich in Kap. 2.3.4. noch näher eingehen werde). Bei manchen Autoren werden die drei Teile synonym als Akte bezeichnet, welche eine »Drei-Akt-Struktur« („three-act structure“¹⁴³, „three-act dramatic structure“¹⁴⁴ oder „three-act drama“¹⁴⁵) bilden. Rosenthal verweist in diesem Zusammenhang nur kurz auf die Drei-Akt-Struktur bei Spielfilmen, die für ihn jedoch in Bezug auf Dokumentarfilme keine Relevanz hat.¹⁴⁶ Und Hampe äußert sich als einziger Autor explizit ablehnend gegenüber der Drei-Akt-Struktur:

„A documentary normally does not have the three-act structure familiar to feature film screenwriters, with turning points, barriers, and other structural elements designed to advance the plot.“¹⁴⁷

Die folgende Abbildung zeigt eine Darstellung des Ablaufs der Drei-Akt-Struktur nach dem Modell Rabigers, allerdings ohne erkennbare Akteinteilung (mehr dazu in Kap. 2.3.3.):

¹⁴² Vgl. Bernard, *Documentary storytelling*, 2007, S.2 u. 13; Barbash/Taylor, *Cross-cultural filmmaking*, S.381; Glynne, *Documentaries...and how to make them*, S.157f; Hampe, *Making documentary films and reality videos*, S.123; Miller, *Screenwriting for narrative film and television*, S.219; Swain/Swain, *Film scriptwriting*, S.35.

¹⁴³ Bernard, *Documentary storytelling*, 2007, S.48; Dawson, *Screenwriting*, S.98; Hampe, *Making documentary films and reality videos*, S.123; Glynne, *Documentaries...and how to make them*, S.158; Rabiger, *Directing the documentary*, S.79 u. 236.

¹⁴⁴ Bernard, *Documentary storytelling*, 2010, S.58.

¹⁴⁵ Rosenthal, *Writing, directing, and producing documentary films and videos*, S.63.

¹⁴⁶ Vgl. Rosenthal, *Writing, directing, and producing documentary films and videos*, S.63.

¹⁴⁷ Hampe, *Making documentary films and reality videos*, S.123.

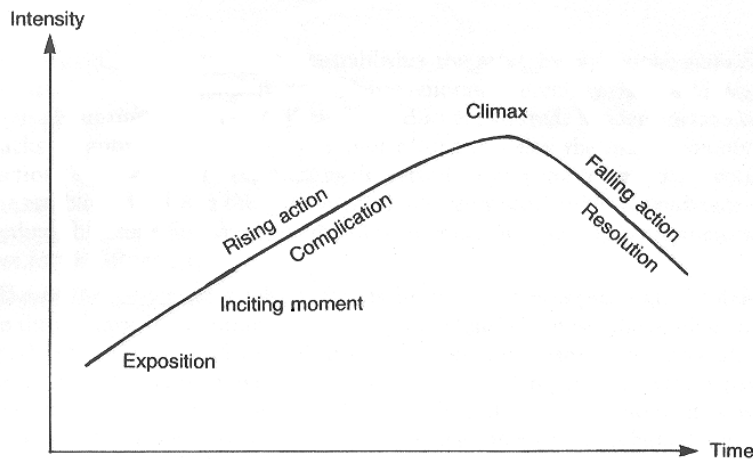


Abb. 2: Drei-Akt-Struktur-Modell: Verlauf der „dramatic curve“ (aus: Rabiger, *Directing the documentary*, S.236).

Im berücksichtigten Literaturkorpus sind für die Akte – außer Akt I, Akt II, Akt III¹⁴⁸ – keine besonderen Bezeichnungen zu finden; sie lassen sich aber in ihrer Abfolge, wie auch in Abb. 2 zu erkennen ist, grob als Exposition, Entwicklung und Auflösung einer aktübergreifenden, in sich geschlossenen Geschichte beschreiben. Bernard erklärt:

„Three-act structure does not mean taking a film and dividing it into three parts and calling each part an act. An act can only be considered as such if it advances the one overall story (or essay) that you set out to tell.“¹⁴⁹

Bernard schreibt als einzige genaue Längenangaben für die drei Akte vor, die eine ungefähre $\frac{1}{4}$ - $\frac{1}{2}$ - $\frac{1}{4}$ - Aufteilung des Ganzen ergeben. Ungefähr deshalb, weil der dritte Akt nicht genau ein Viertel des Plots, sondern etwas weniger abdecken soll.¹⁵⁰ Auch eine Definition des »Aktes« ist nur bei Bernard zu finden:

„An act is a series of sequences that drives to a major turning point – a climactic moment that springs directly from the story and makes necessary the next series of sequences in the act that follows.“¹⁵¹

Ein »Akt« ist Bernard zufolge eine größere inhaltliche Gliederungseinheit als eine Sequenz. Er spitzt sich am Ende auf einen Hauptwendepunkt der Handlung zu, der einen Akt gegenüber dem folgenden Akt abgrenzt. Alle anderen Autoren gehen nicht näher auf die Merkmale des Aktes ein.

¹⁴⁸ Vgl. Bernard, *Documentary storytelling*, 2007, S.48f; Dawson, *Screenwriting*, S.99-103; Glynne, *Documentaries...and how to make them*, S.158f; Rabiger, *Directing the documentary*, S.237.

¹⁴⁹ Bernard, *Documentary storytelling*, 2007, S.50f.

¹⁵⁰ Vgl. Bernard, *Documentary storytelling*, 2007, S.48f.

¹⁵¹ Bernard, *Documentary storytelling*, 2007, S.45.

Diese „tektonische Form der Dramaturgie“¹⁵², dieses „traditionelle Modell von Dramaturgie“ bzw. diese „Dramaturgie der geschlossenen Form“¹⁵³ wird im Allgemeinen auf die antike Dramentheorie, insbesondere auf Aristoteles’ nicht vollständig erhaltene *Poetik* zurückgeführt¹⁵⁴, in der er „Regeln für die Bauform der Tragödie entwarf“¹⁵⁵. In der *Poetik* wird eine Dreiteilung erstmals erwähnt:

„Ein Ganzes ist, was Anfang, Mitte und Ende hat. Ein Anfang ist, was selbst nicht mit Notwendigkeit auf etwas anderes folgt, nach dem jedoch natürlicherweise etwas anderes eintritt oder entsteht. Ein Ende ist umgekehrt, was selbst natürlicherweise auf etwas anderes folgt, und zwar notwendigerweise oder in der Regel, während nach ihm nichts anderes mehr eintritt. Eine Mitte ist, was sowohl selbst auf etwas anderes folgt als auch etwas anderes nach sich zieht.“¹⁵⁶

In der Tat beziehen sich die untersuchten Manuale implizit¹⁵⁷ und explizit¹⁵⁸ auf Aristoteles, oder erwähnen zumindest, dass es bei den Strukturmodellen um in der Theatertheorie entwickelte Prinzipien gehe, die bis in die Gegenwart überlebt haben¹⁵⁹. Das Problem ist nur: Aristoteles erwähnt in der *Poetik* weder den »Akt«, noch bezieht sich seine Einteilung in Anfang, Mitte und Ende auf eine »Akt«-Gliederung.¹⁶⁰ Laut Hickethier entbehrt daher „seine Ableitung aus der *Poetik* des Aristoteles [...] jeder Grundlage“¹⁶¹. Der Verdacht liegt also nahe, dass die Manuale hier eine seriöse, theoretische Fundierung ihrer Modelle argumentieren möchten.

Appeldorn stellt in den von der Drei-Akt-Dramaturgie dominierten Dokumentarfilm-Manualen eine Ausnahme dar. Er bezieht sich auf ein fünftaktiges Modell der Dramentechnik, und zwar auf die »Franz’sche Pyramide«, die sich aus Exposition, auslösendem Ereignis/Konfliktaufbau, Höhepunkt bzw. Tiefpunkt, Wende sowie Ende/Aufhebung der Gegensätze zusammensetzt.¹⁶² Die

¹⁵² Hickethier, *Einführung in die Medienwissenschaft*, S.138.

¹⁵³ Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S.116; vgl. auch Hickethier, *Einführung in die Medienwissenschaft*, S.138f.

¹⁵⁴ Vgl. Eick, *Drehbuchtheorien*, S.38; Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S.116; Rabenalt, *Filmdramaturgie*, S.23-25.

¹⁵⁵ Brauneck/Schneilin (Hg.), *Theaterlexikon*, S.316.

¹⁵⁶ Aristoteles, *Poetik*, Kap.VII.

¹⁵⁷ Hampes Argumentationslogik erinnert an Aristoteles: „The beginning is the point in your work before which nothing needs to be said. The end is the point beyond which nothing needs to be said. And the middle runs in between.“ (Hampe, *Making documentary films and reality videos*, S.123).

¹⁵⁸ Vgl. Appeldorn, *Der dokumentarische Film*, S.186; Bernard, *Documentary storytelling*, 2007, S.13; Bernard, *Documentary storytelling*, 2010, S.58; Dawson, *Screenwriting*, S.98; Glynne, *Documentaries...and how to make them*, S.158; Swain/Swain, *Film scriptwriting*, S.37.

¹⁵⁹ Vgl. Appeldorn, *Der dokumentarische Film*, S.179; Rabiger, *Directing the documentary*, S.79 u. 236.

¹⁶⁰ Vgl. Aristoteles, *Poetik*; Bordwell, „Watching a movie page by page“; Brauneck/Schneilin (Hg.), *Theaterlexikon*, S.317.

¹⁶¹ Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S.115.

¹⁶² Vgl. Appeldorn, *Der dokumentarische Film*, S.181-185. Neben der Franz’schen Pyramide bezieht sich Appeldorn in seiner Argumentation auch auf Aristoteles’ *Poetik* (Vgl. ebd., S.186).

genaue Herkunft der »Franz'schen Pyramide« konnte ich aufgrund fehlender Quellenangaben leider nicht überprüfen. Auch im *Lehrbuch der Filmgestaltung* von Pierre Kadorfer wird dieses Modell besprochen, allerdings fehlen hier ebenfalls genaue Quellenangaben.¹⁶³ Das Fünf-Akt-Modell kann zumindest bis auf Gustav Freytags bekanntes Buch *Die Technik des Dramas* (1863) zurückgeführt werden.¹⁶⁴

Die folgende Abbildung des dramaturgischen Ablaufs im Modell der Franz'schen Pyramide ist um 90 Grad gegen den Uhrzeigersinn gedreht, um die Ähnlichkeit des Bogens mit anderen Modellen deutlicher hervorzuheben.

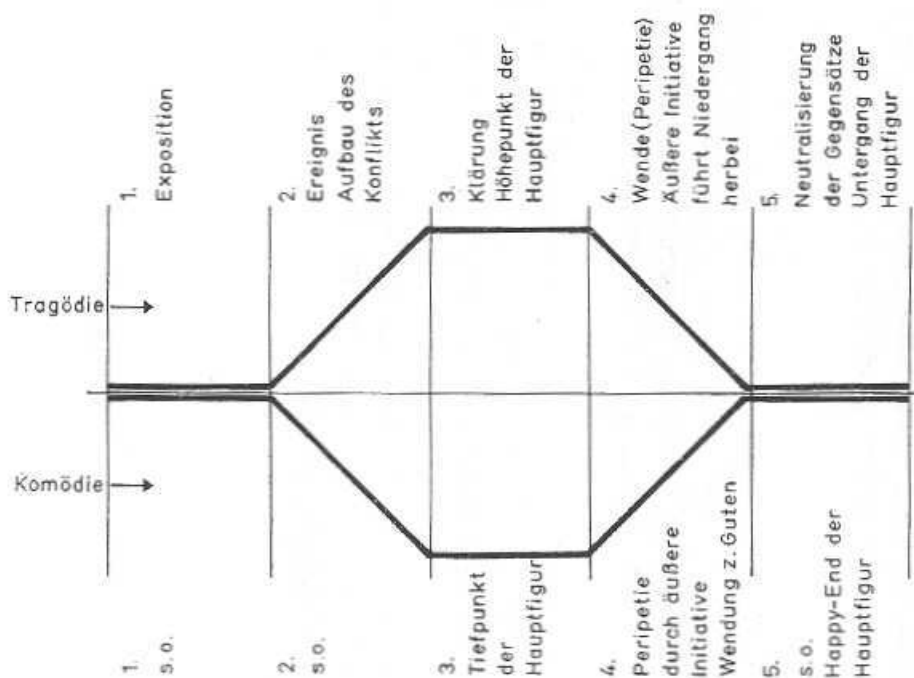


Abb. 3: Modell der „Franz'schen Pyramide“ (aus: Appeldorn, *Der dokumentarische Film*, S.184).

Der dramatische Bogen nimmt entweder einen Tragödien-Verlauf, der mit dem Untergang der Hauptfigur endet, oder einen Komödien-Verlauf mit einem Happy End. Tragödienhandlung und Komödienhandlung verlaufen in etwa symmetrisch.¹⁶⁵

Es ist offensichtlich, dass diese drei- und fünfgliedrigen Modelle große Ähnlichkeiten aufweisen, denn im Grunde handelt es sich bei der Drei-Akt-Struktur ebenso um ein pyramidales Schema wie bei der Franz'schen Pyramide.

¹⁶³ Vgl. Kadorfer, *Lehrbuch der Filmgestaltung*, S.166-170.

¹⁶⁴ Vgl. Freytag, *Die Technik des Dramas*, S.100-120.

¹⁶⁵ Vgl. Appeldorn, *Der dokumentarische Film*, S.181-185.

Beide Strukturmodelle sind nach dem groben Schema Anfangssituation – Handlungstransformation mit Höhepunkt – Endsituation aufgebaut. Sämtliche Darstellungen der Modelle weisen vor dem Höhepunkt eine steigende bzw. nach dem Höhepunkt eine abfallende Spannungskurve auf.

Vom berücksichtigten Korpus der Dokumentarfilm-Manuale abgesehen konnte ich nur ein einziges, ähnlich schematisiertes Modell finden, und zwar das sogenannte »Source-Path-Goal Schema« von Forceville.¹⁶⁶

„The source-path-goal schema is one of the most fundamental schemas governing human conceptualizing with regard to sense-making [...]. Literally structuring the concept of the JOURNEY (involving a starting point, trajectory and destination), by extension it shapes our understanding of what constitutes a PURPOSEFUL LIFE (initial problems or ambition, actions, solution or achievement) and STORY (beginning, middle, end).“¹⁶⁷

Auch hier ist der Bezug auf eine Dreiteilung sowie eine Handlungstransformation von einem Ausgangspunkt zu einem Zielpunkt bzw. von einem Problem zur Lösung zu finden. Allerdings bezieht sich dieses Modell – wie schon im Titel des Aufsatzes ersichtlich – nur sehr eingeschränkt auf den autobiographischen Reisedokumentarfilm.

2.3.2. Monoprotagonistische Figurenkonzeption

Viele der berücksichtigten Dokumentarfilm-Manuale gehen davon aus, dass es im Dokumentarfilm eine zentrale Hauptfigur bzw. einen Helden gibt.¹⁶⁸

„The *somebody* is your protagonist, your hero, the entity whose story is being told. Note that your hero can, in fact, be very ‘unheroic,’ and the audience might struggle to empathize with him or her.“¹⁶⁹

Diese Hauptfigur muss nach Ansicht von Appeldorn, Bernard und Swain/Swain nicht zwingend menschlich, sondern kann etwa auch eine Stadt, ein Fluss oder ein anderer Gegenstand sein.¹⁷⁰ Appeldorn sagt:

„Im Drama gibt es immer eine Hauptperson und einen Gegenspieler. Keiner von beiden braucht ein Mensch zu sein, es kann auch irgendein anderes Objekt Hauptfigur werden, wie ein ‚Roter Ballon‘ oder ein gefährlicher Vulkan.“¹⁷¹

¹⁶⁶ Vgl. Forceville, „The Source-Path-Goal Schema in the Autobiographical Journey Documentary“, S.241-261.

¹⁶⁷ Forceville, „The Source-Path-Goal Schema in the Autobiographical Journey Documentary“, S.241.

¹⁶⁸ Vgl. Appeldorn, *Der dokumentarische Film*, S.179; Bernard, *Documentary storytelling*, 2007, S.18-25; Dawson, *Screenwriting*, S.14; Rabiger, *Directing the documentary*, S.133-135; Swain/Swain, *Film scriptwriting*, S.30-34.

¹⁶⁹ Bernard, *Documentary storytelling*, 2007, S.19.

¹⁷⁰ Vgl. Appeldorn, *Der dokumentarische Film*, S.179 u. 181; Bernard, *Documentary storytelling*, 2007, S.19; Swain/Swain, *Film scriptwriting*, S.31.

¹⁷¹ Appeldorn, *Der dokumentarische Film*, S.179.

Solche Aussagen sind insofern problematisch, als die Dokumentarfilm-Manuale des Weiteren fordern, dass die Hauptfigur etwas wollen, eine Aufgabe erfüllen oder ein Ziel haben soll:¹⁷² „The *something* that somebody wants is also referred to as a goal or an objective.“¹⁷³ Da unbelebte Gegenstände weder einen Willen noch Ziele haben können, sind daher oben erwähnte Ansichten von Appeldorn, Bernard und Swain/Swain anzuzweifeln.

Bernard unterscheidet außerdem zwischen aktiver und passiver Hauptfigur sowie zwischen aktivem und passivem Ziel. Eine aktiv handelnde und zielverfolgende Hauptfigur wird gegenüber einer passiven Hauptfigur, der alles nur zustößt, klar bevorzugt:¹⁷⁴ „In general, though, you want your protagonist to be active, and you want him or her to have a goal that’s *worthy*.“¹⁷⁵

In wirkungsästhetischer Hinsicht wird gefordert, dass es sich um ein schwer erreichbares, aber dennoch mögliches Ziel handeln soll, um Spannung hervorzurufen und das Interesse des Rezipienten aufrecht zu erhalten.¹⁷⁶

„The something that is wanted – the goal – must be *difficult* to do or achieve. If something is easy, there’s no tension, and without tension, there’s little incentive for an audience to keep watching.“¹⁷⁷

Folglich halten es die meisten Autoren für wesentlich, ein Konfliktelement herauszuarbeiten und in den Film einzubauen.¹⁷⁸ Denn: „The attribute most likely to capture audiences is conflict.“¹⁷⁹ Es wird angenommen, dass der Einsatz eines Konflikt-Elementes immer auch der dramaturgischen Funktion diene, den Rezipienten zu involvieren:

„The most consistently used device, in my own experience, is injection of a conflict element, a struggle between two opposing forces. Why? Because, conflict, on whatever level, automatically raises a question as to which side will win. In so doing, it also creates tension in an audience.“¹⁸⁰

¹⁷² Vgl. Bernard, *Documentary storytelling*, 2007, S.16 u. 19; Dawson, *Screenwriting*, S.14; Rabiger, *Directing the documentary*, S.133; Swain/Swain, *Film scriptwriting*, S.31f.

¹⁷³ Bernard, *Documentary storytelling*, 2007, S.19.

¹⁷⁴ Vgl. Bernard, *Documentary storytelling*, 2007, S.20.

¹⁷⁵ Bernard, *Documentary storytelling*, 2007, S.20.

¹⁷⁶ Vgl. Bernard, *Documentary storytelling*, 2007, S.20-22; vgl. auch Rabiger, *Directing the documentary*, S.133-135.

¹⁷⁷ Bernard, *Documentary storytelling*, 2007, S.20.

¹⁷⁸ Vgl. Appeldorn, *Der dokumentarische Film*, S.179f; Barbash/Taylor, *Cross-cultural filmmaking*, S.381f; Bernard, *Documentary storytelling*, 2007, S.21; Dawson, *Screenwriting*, S.14; Glynn, *Documentaries...and how to make them*, S.158f; Hampe, *Making documentary films and reality videos*, S.124-126; Miller, *Screenwriting for narrative film and television*, S.218f; Rabiger, *Directing the documentary*, S.232, 235 u. 237; Swain/Swain, *Film scriptwriting*, S. 30-34;

Willis/D’Arienzo, *Writing scripts for television, radio, and film*, S.99-101.

¹⁷⁹ Willis/D’Arienzo, *Writing scripts for television, radio, and film*, S.99.

¹⁸⁰ Swain/Swain, *Film scriptwriting*, S.31.

Swain/Swain schlagen für diese Spannungserzeugung und -steigerung die Konstruktion einer sogenannten »interest line« vor, die darauf ausgelegt sein soll, eine Empathie hervorrufende Figur zu formen, die ein bestimmtes Ziel verfolgt, dessen Erreichung durch eine Gefahr erschwert wird.¹⁸¹

Die Verwendung von »Conflict« erfolgt auf zwei Ebenen. Einerseits manifestiert sich der Konflikt auf der thematischen Ebene durch kontroversielle Argumente und Standpunkte im Allgemeinen (also nicht notwendigerweise als Konflikt zwischen Hauptfigur und Gegenspieler).¹⁸²

„Producers of documentaries treating social and political issues have the advantage of presenting material with conflict built into it. They should not neglect the opportunity this element provides for building audience interest. One method of enhancing the effect of conflict is to alternate interviews of people who hold clashing views on the subject. This technique also may help to clarify the issues at the same time that it is building audience interest.“¹⁸³

Andererseits – und das ist die weiter verbreitete Auffassung – wird »Conflict« im Speziellen für die Konfrontation der Hauptfigur mit einem konkreten Gegenspieler bzw. mit einem Hindernis verwendet, welcher bzw. welches das Erreichen des Zieles erschwert.¹⁸⁴

„One solution is through conflict, defined as a struggle between opposing forces. In other words, your protagonist is up against someone (often referred to as the *antagonist* or *opponent*) or something (the *opposition*).“¹⁸⁵

Dahinter steht die Befürchtung – so wie bei der Forderung nach der aktiven Hauptfigur und der aktiven Zielverfolgung – dass sich der Dokumentarfilm mit statischen Situationen befassen könnte, die keine Veränderung oder Entwicklung aufweisen. Eine der Möglichkeiten, Entwicklung zu zeigen, sei eben durch einen Konflikt zwischen Hauptfigur und Gegenspieler, der sich schrittweise bis zu einem Höhepunkt steigert.¹⁸⁶

¹⁸¹ Vgl. Swain/Swain, *Film scriptwriting*, S.30-34.

¹⁸² Vgl. Hampe, *Making documentary films and reality videos*, S.124-126; Miller, *Screenwriting for narrative film and television*, S.218f; Willis/D'Arienzo, *Writing scripts for television, radio, and film*, S.99-101.

¹⁸³ Willis/D'Arienzo, *Writing scripts for television, radio, and film*, S.99.

¹⁸⁴ Vgl. Appeldorn, *Der dokumentarische Film*, S.179f; Barbash/Taylor, *Cross-cultural filmmaking*, S.381f; Bernard, *Documentary storytelling*, 2007, S.21; Dawson, *Screenwriting*, S.14; Rabiger, *Directing the documentary*, S.232, 235 u. 237; Swain/Swain, *Film scriptwriting*, S.30-34.

¹⁸⁵ Bernard, *Documentary storytelling*, 2007, S.21.

¹⁸⁶ Vgl. Rabiger, *Directing the documentary*, S.234f. Rabiger beschreibt neben dem Konflikt-Element noch weitere Möglichkeiten von Entwicklung: „physical movement“, „movement in time“ und „psychological development“ (ebd., S.235).

2.3.3. Der dramatische Bogen und seine Verknüpfung mit weiteren Bögen

Die Forderung nach einer einzigen Hauptfigur impliziert, dass ein solcherart strukturierter Dokumentarfilm nur einen einzigen linearen, zentralen Haupthandlungsstrang aufweist, der in einem Bogen den ganzen Film umspannt.

„Dieses Dramaturgie-Modell wird auch als >geschlossene Form< verstanden, weil sich der >dramatische Bogen< von einem Anfang zu einem Ende hin spannt und das Ende häufig schon im Anfang angelegt ist. Die Konflikte, die in der Darstellung aufgetürmt werden, werden am Ende alle beseitigt oder gelöst, der Zuschauer geht *nicht* mit offenen Fragen nach Hause.“¹⁸⁷

Der explizite Bezug auf einen dramatischen Bogen findet sich im untersuchten Text-Korpus auch bei Appeldorn als „einfacher dramatischer Bogen“¹⁸⁸, bei Bernard, Dawson und Glynne als „arc“¹⁸⁹, und bei Rabiger als „dramatic curve“¹⁹⁰.

„The concept of the dramatic curve is derived from Greek drama and represents how most stories first state their problem, develop tension through scenes of increasing complication and intensity, then arrive at an apex or ‘crisis.’ After this comes change and resolution – though not, let me say quickly, necessarily a happy or peaceful one.“¹⁹¹

Rabiger präsentiert als einziger im Korpus eine grafische Verlaufsdarstellung des dramatischen Bogens seines Drei-Akt-Struktur-Modells. Die folgende Abbildung zeigt den Verlauf der Intensität der Handlung sowie die erzählzeitliche Abfolge der einzelnen dramaturgischen Elemente in Rabigers Modell.

¹⁸⁷ Hickethier, *Einführung in die Medienwissenschaft*, S.139.

¹⁸⁸ Appeldorn, *Der dokumentarische Film*, S.181-185.

¹⁸⁹ Bernard, *Documentary storytelling*, 2007, S.16f; Glynne, *Documentaries...and how to make them*, S.34; Dawson verwirft die Idee eines dramatischen Bogens, der die Hauptfigur verändert: „Though many screenwriting manuals will go on about quests and plot and character arcs, ignore this stuff [...]“ (Dawson, *Screenwriting*, S.14).

¹⁹⁰ Rabiger, *Directing the documentary*, S.236.

¹⁹¹ Rabiger, *Directing the documentary*, S.236.

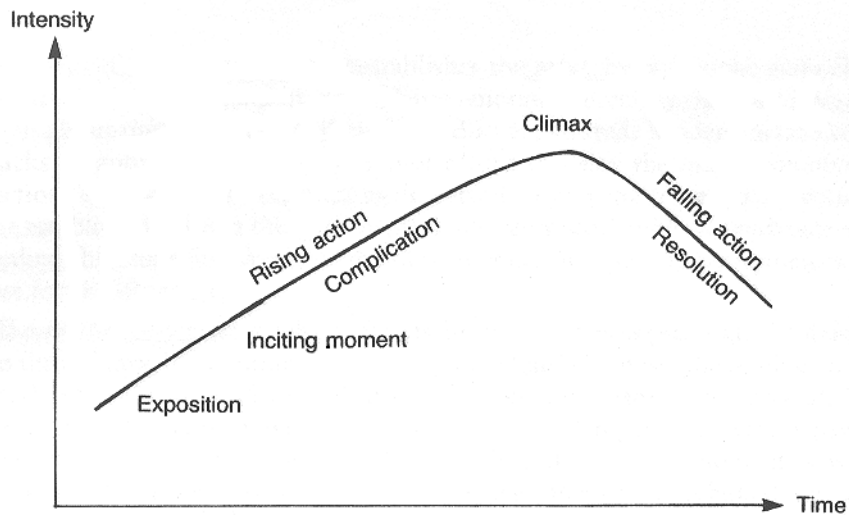


Abb. 4: Drei-Akt-Struktur-Modell: Verlauf der „dramatic curve“ (aus: Rabiger, *Directing the documentary*, S.236).

Auffallend ist hier, dass die Handlung sowohl mit einer gewissen Grundintensität (i.e. nicht bei Null) beginnt und mit einer höheren Intensität endet, als auch pyramidal, also mit stetig steigender bzw. stetig fallender Handlung um einen Höhepunkt (»Climax«), angelegt ist. Die genaue Zuordnung der dramaturgischen Elemente zu den drei Akten ist in der Darstellung nicht ersichtlich. Laut Rabigers Erörterung des Modells fallen »Exposition« und »Inciting moment« in den ersten Akt, »Rising action/Complication« und »Climax« in den zweiten Akt und »Resolution/Falling action« in den dritten Akt.¹⁹²

Bernard, die den Bogen als „the way or ways in which the events of the story transform your characters“¹⁹³ definiert, weist außerdem darauf hin, dass sich das Auffinden solcher Bögen bei Dokumentarfilmen als schwierig herausstellen kann.¹⁹⁴ Appeldorn wiederum beruft sich als einziger auf psychologische Forschungsergebnisse, und zwar auf vom Psychologen Franz Zieris durchgeführte „Versuche“¹⁹⁵. Demnach gehe es bei Dramaturgie um angewandte Psychologie, mit dem Ziel, den Rezipienten nicht zu langweilen und sein Interesse über die

¹⁹² Vgl. Rabiger, *Directing the documentary*, S.236f.

¹⁹³ Bernard, *Documentary storytelling*, 2007, S.16.

¹⁹⁴ Vgl. Bernard, *Documentary storytelling*, 2007, S.16.

¹⁹⁵ Appeldorn, *Der dokumentarische Film*, S.176. Aufgrund nicht vorhandener Quellenangaben ist die Herkunft seines Wissens nicht überprüfbar. Vermutlich bezieht er sich auf Zieris' empirische Studie *Jugend vor dem Fernsehschirm. Psychologische Untersuchungen und ihre pädagogische Anwendung*. Zieris analysiert darin die Beziehungen zwischen Kindern und dem neuen Medium Fernsehen. Grundlage dieser Forschungsarbeit sind mehrere, in den späten 1950er-Jahren durchgeführte Versuche, Gruppengespräche und Tests mit Kindern und Jugendlichen.

gesamte Filmlänge aufrecht zu erhalten.¹⁹⁶ Wie es Appeldorns generelle Neigung ist, stellt er daher auch für sogenannte eingleisig aufgebaute Filmberichte (gemeint sind einfache, chronologische Berichte) und einfache dramatische Bögen streng zu handhabende Regeln auf:¹⁹⁷ „52. Eingleisig aufgebaute Filmberichte oder Filmpassagen dürfen niemals länger als etwa 10 Minuten sein.“¹⁹⁸ Und an anderer Stelle: „53. Ein einfacher dramatischer Bogen reicht nur für eine Filmlaufzeit von maximal 20 Minuten.“¹⁹⁹

Den Zeitraum von zehn bis zwanzig Minuten bezeichnet Appeldorn als „Dramaturgische Einheit“²⁰⁰. Demnach müssten alle Dokumentarfilme, die sowohl die Laufzeit einer dramaturgischen Einheit überschreiten als auch nur einen einzigen Haupthandlungsstrang aufweisen, nach Appeldorns Maßstäben dramaturgisch unzureichend strukturiert sein. Ausgehend von dieser Auffassung entwickelt er seine Argumentation für die Verflechtung mehrerer Bögen, die ein Abfallen des dramatischen Bogens zum Nullpunkt verhindern und einen abwechselnd steigenden und fallenden Ablauf für eine Filmzeit jenseits der zwanzig Minuten ermöglichen sollen.²⁰¹

Neben Appeldorn befasst sich im Korpus nur noch Bernard mit der Strukturierung mehrerer Handlungsstränge. Sowohl Appeldorn als auch Bernard geben die Einführung von Nebenhandlungen als Möglichkeit der Handlungsverflechtung an.²⁰² Appeldorn sagt zur verflochtenen dramatischen Handlung:

„Eine Handlung, die länger als eine dramaturgische Einheit laufen soll, braucht in der Regel Nebenfiguren. Diese haben selbst Schicksale und eigene Konflikte, die dramatische Bögen bilden.“²⁰³

Bei Appeldorn findet sich des Weiteren der Hinweis, dass es „Bögen der zweiten oder dritten Nebenhandlung“²⁰⁴ geben kann. Bei Bernard wiederum kann die Erzählung bis zu drei Handlungsstränge aufweisen, die sie »A story«, »B story« und »C story« nennt, wobei A die Haupthandlung trägt und B und C die Funktion der Nebenhandlungen übernehmen:²⁰⁵ „The ‚A‘ story carries the primary weight

¹⁹⁶ Vgl. Appeldorn, *Der dokumentarische Film*, S.172 u. 176f.

¹⁹⁷ Vgl. Appeldorn, *Der dokumentarische Film*, S.178 u. 185. Er bezeichnet dokumentarische Filme allgemein als Filmberichte.

¹⁹⁸ Appeldorn, *Der dokumentarische Film*, S.178.

¹⁹⁹ Appeldorn, *Der dokumentarische Film*, S.185.

²⁰⁰ Appeldorn, *Der dokumentarische Film*, S.185.

²⁰¹ Vgl. Appeldorn, *Der dokumentarische Film*, S.185-191.

²⁰² Vgl. Appeldorn, *Der dokumentarische Film*, S.187f; Bernard, *Documentary storytelling*, 2007, S.49f.

²⁰³ Appeldorn, *Der dokumentarische Film*, S.187.

²⁰⁴ Appeldorn, *Der dokumentarische Film*, S.190.

²⁰⁵ Vgl. Bernard, *Documentary storytelling*, 2007, S.49.

and is the story around which the piece is structured, but the other stories should also have emotional peaks and valleys.“²⁰⁶

Appeldorn und Bernard fordern beide, dass Nebenhandlungen in einem Zusammenhang mit der Haupthandlung stehen müssen.²⁰⁷ Appeldorn sagt:

„54. Nebenfiguren und ihre Handlungen müssen direkt mit der Haupthandlung eines Dramas verbunden sein, das heißt, sie müssen diese unmittelbar fördern oder hemmen.“²⁰⁸

Zusätzlich bezeichnet Appeldorn die Nebenhandlung teilweise als Parallelhandlung, was darauf hinweist, dass er diese als parallel zur Haupthandlung verlaufend versteht.²⁰⁹ In diesem Aspekt unterscheidet er sich von Bernard: „Most importantly, the stories should inform each other, meaning that at some point they should connect to a coherent whole and advance a single overall storyline.“²¹⁰ Bei Bernard verlaufen also Nebenhandlungen zuerst parallel zur Haupthandlung, fließen jedoch an einem bestimmten Punkt in die Haupthandlung ein, um diese als einzigen Handlungsstrang fortzuführen.

In Bezug auf die steigenden und fallenden Bögen der Haupthandlung und der Nebenhandlung(en) formuliert Appeldorn abschließend seine letzte Regel zur Handlungsverflechtung:

„55. Eine aus mehreren Einzelbögen verflochtene Handlung enthält mindestens vier, in der Regel aber fünf bis sieben Einzelbögen und hat damit eine Laufzeit von 50 bis 100 Minuten.“²¹¹

Aus dem Text geht leider nicht genau hervor, wie Appeldorn die 50 bzw. 100 Minuten berechnet. Erstere Angabe lässt sich mit Appeldorns Terminologie noch erklären: Bei fünf dramaturgischen Einheiten von mindestens 10 Minuten ergeben sich 50 Minuten Laufzeit. Bei einer Laufzeit eines Einzelbogens (bzw. einer dramaturgischen Einheit) von maximal 20 Minuten müssten sieben Bögen aber eigentlich eine Laufzeit von bis zu 140 Minuten ergeben – 40 Minuten länger als von Appeldorn angegeben. Appeldorn erklärt die kürzere Laufzeit einfach dadurch, dass die Bögen der Nebenhandlungen kürzer seien als jene der Haupthandlung.²¹²

²⁰⁶ Bernard, *Documentary storytelling*, 2007, S.49.

²⁰⁷ Vgl. Appeldorn, *Der dokumentarische Film*, S.188; Bernard, *Documentary storytelling*, 2007, S.49.

²⁰⁸ Appeldorn, *Der dokumentarische Film*, S.188.

²⁰⁹ Vgl. Appeldorn, *Der dokumentarische Film*, S.188-190.

²¹⁰ Bernard, *Documentary storytelling*, 2007, S.49.

²¹¹ Appeldorn, *Der dokumentarische Film*, S.191.

²¹² Vgl. Appeldorn, *Der dokumentarische Film*, S.190. Auch auf Zieris kommt Appeldorn hier wieder zurück: Laut Zieris halte die Zuwendung des Zuschauers maximal 90 Minuten. Die Frage,

Während Appeldorns Fokus offensichtlich auf der Erhaltung des Rezipienten-Interesses über eine längere, lineare Filmhandlung hinweg liegt, kann bei Bernard die Verwendung mehrerer Handlungsstränge auch dazu dienen, den linear-chronologischen Ablauf der Geschichte zu durchbrechen:

„The use of multiple storylines often enables filmmakers to create films that are more complex than would be possible with a strictly linear approach. Rather than tell everything in the order in which it occurred, they select an event within a life and use that to focus the primary film narrative, which frees them to look back into the past or even ahead into the future as needed.“²¹³

Bernard spricht hier eingangs zwar von einer »multiple storyline«, also von mehreren Handlungssträngen, bezieht sich in ihrer Erläuterung aber eigentlich nur auf den Haupthandlungsstrang, der durch Rück- und Vorausblenden achronologisch erzählt werden kann.

2.3.4. Der dramaturgische Ablauf und seine Elemente im Vergleich

Nach Durchsicht der Dokumentarfilm-Manuale ist festzustellen, dass viele dramaturgische Elemente der Makrostrukturmodelle zwar einerseits sehr ähnliche dramaturgische Funktionen haben, aber andererseits mit sehr unterschiedlichen Termini bezeichnet werden. Darüber hinaus werden manche dramaturgischen Elemente von den Autoren nicht einheitlich verwendet. Daher soll im folgenden Abschnitt eine vergleichende Zusammenfassung der dramaturgischen Begriffe, die zu den drei großen Phasen des Ablaufs gehören, gemacht werden.

2.3.4.1. Anfang

Abgesehen von Bernard wird für den Anfang oder ersten Akt keine zwingende Längenangabe vorgeschrieben: „The first act generally runs about one-quarter the length of the story.“²¹⁴ Der Anfang soll teils sehr unterschiedliche Funktionen erfüllen, wie z.B. das Interesse und die Neugier des Rezipienten wecken, die Kernaussage des Films präsentieren und den Rezipienten darüber aufklären, welche Erwartungen an den Film gestellt werden dürfen.²¹⁵

die sich hier aufdrängt: Bedeutet dies, dass sich der Rezipient bei einer Laufzeit von bis zu 100 Minuten nach der 90. Filmminute nicht mehr für die Handlung interessiert?

²¹³ Bernard, *Documentary storytelling*, 2007, S.50.

²¹⁴ Bernard, *Documentary storytelling*, 2007, S.48.

²¹⁵ Vgl. Miller, *Screenwriting for narrative film and television*, S.219; Rosenthal, *Writing, directing, and producing documentary films and videos*, S.114; Swain/Swain, *Film scriptwriting*, S.35-37.

„The beginning captures the audience’s attention, whetting their interest in the film. Most often the beginning lets the audience know what it will be seeing, what it can expect. This usually means presenting, in some form, the basic assertion of the film.“²¹⁶

Um den Rezipienten sofort einzubinden wird empfohlen, die Geschichte „in medias res“²¹⁷ anfangen zu lassen:

„That way you get viewers immediately involved in trying to figure out what’s going on, what the film’s about, and where it will lead. This tends to make for a more dramatic opening.“²¹⁸

Hook / Teaser / Opening?

Um die Aufmerksamkeit des Rezipienten zu erregen, kann am Anfang des Dokumentarfilms ein dramaturgisches Element eingesetzt werden, das in der Literatur unter den Bezeichnungen „hook“²¹⁹, „teaser“²²⁰ und „opening“²²¹ zu finden ist. Laut Swain/Swain soll ein „good beginning“ bestimmte Anforderungen erfüllen: „It sets forth an audiovisual ‘hook’ with which to catch the viewer’s interest.“²²² Wie dieses Element konkret aussehen kann, mit dem das Interesse des Rezipienten geweckt werden soll, erklären Willis/D’Arienzo:

„A technique commonly used to gain attention is a ‘teaser.’ It is a shocking statement, an exciting scene, or a portion of a challenging interview taken from the body of the program and placed at the beginning specifically to seize attention and stimulate interest.“²²³

Dieses Vorziehen eines aufmerksamkeitserregenden Elements von einem filmzeitlich späteren Zeitpunkt an den Anfang des Films beschreibt auch Appeldorn als handwerklichen Trick des Autors, den er allerdings nicht genau benennt:²²⁴

„Er baut noch vor Beginn der Exposition eine möglichst hohe Anfangszuwendung auf, deren Spannung über die ganze Dauer der Exposition hin bis zum Aufbau des Konflikts reichen muss. Zu diesem Zweck greift er aus der Mitte des Films irgendeinen geeigneten Höhepunkt heraus und setzt ihn einfach an den Anfang.“²²⁵

²¹⁶ Miller, *Screenwriting for narrative film and television*, S.219.

²¹⁷ Barbash/Taylor, *Cross-cultural filmmaking*, S.383; Hampe, *Making documentary films and reality videos*, S.297.

²¹⁸ Barbash/Taylor, *Cross-cultural filmmaking*, S.383.

²¹⁹ Swain/Swain, *Film scriptwriting*, S.35.

²²⁰ Willis/D’Arienzo, *Writing scripts for television, radio, and film*, S.99.

²²¹ Hampe, *Making documentary films and reality videos*, S.294; Rosenthal, *Writing, directing, and producing documentary films and videos*, S.102.

²²² Swain/Swain, *Film scriptwriting*, S.35.

²²³ Willis/D’Arienzo, *Writing scripts for television, radio, and film*, S.99.

²²⁴ Vgl. Appeldorn, *Der dokumentarische Film*, S.192.

²²⁵ Appeldorn, *Der dokumentarische Film*, S.192. Als Beispiel verwendet Appeldorn allerdings keine Dokumentarfilmhandlung, sondern die Spielfilmhandlung einer Kriminalgeschichte.

Bei Appeldorn handelt es sich im Grunde also um eine Vorausblende auf irgendeinen filmzeitlich in der Mitte des Films angesiedelten Höhepunkt, wobei nicht deutlich herauskommt, ob dieser anfängliche Höhepunkt in derselben Form noch einmal in der Mitte, quasi als Wiederholung derselben Einstellung oder Szene, eingesetzt wird.

Rosenthal stellt für „the opening“ „two golden rules“ auf: „First, it has to catch or ‘hook’ the viewer’s interest. Second, it has to define very quickly what the film is about and where it is going.“²²⁶ Während die zweite Regel die expositorische Informationsvergabe betrifft, deutet die erste Regel an, dass sein »Hook« als funktionaler Teil des »Opening« zu verstehen ist. Wodurch das Interesse geweckt werden kann, bleibt aber relativ unklar:

„The opening ‘hook’ should play into the audience’s curiosity. You present an intriguing situation and say, ‘Watch me! You’ll be fascinated to see where we’re going to take you.’“²²⁷

Bei Hampes »Opening« ist nicht klar, ob es sich dabei auch um einen »Hook« bzw. »Teaser« handelt. Das Problem ist, dass Hampe »Opening« und »Beginning« synonym verwendet, obwohl »Beginning« eigentlich als Bezeichnung für den ersten Teil der Dreiteilung „beginning, middle, and end“²²⁸ fungieren sollte: „Beginning: The Point Before Which Nothing Needs to Be Said.“²²⁹ – „Opening. This is the point before which nothing needs to be said.“²³⁰ Anhand dieser Definitionen wären die beiden Begriffe eigentlich austauschbar. Hampe erklärt die Funktion des »Opening«: „The opening should catch the viewers’ attention, excite their interest, and suggest what the documentary is about.“²³¹ Diese unterscheidet sich von der Funktion des »Beginning«:

„The beginning states the theme, asks a question, or shows something new or unexpected. It gets the documentary started and raises the expectations of the audience.“²³²

Obwohl von Hampe ursprünglich identisch definiert, hat »Opening« doch mehr mit dem Erregen von Aufmerksamkeit und dem Wecken von Interesse zu tun als »Beginning«, also mit Eigenschaften, die dem »Hook« oder »Teaser« zugeschrieben werden. Ein weiteres Indiz für die Abgrenzung des »Opening«

²²⁶ Rosenthal, *Writing, directing, and producing documentary films and videos*, S.102.

²²⁷ Rosenthal, *Writing, directing, and producing documentary films and videos*, S.102.

²²⁸ Hampe, *Making documentary films and reality videos*, S.123.

²²⁹ Hampe, *Making documentary films and reality videos*, S.123.

²³⁰ Hampe, *Making documentary films and reality videos*, S.294.

²³¹ Hampe, *Making documentary films and reality videos*, S.294.

²³² Hampe, *Making documentary films and reality videos*, S.123.

liefert Hampe mit den Hinweisen, dass die »Opening Titles« vor oder nach einem »Opening« kommen können²³³, und dass das »Opening« auch „an interesting scene that might be used as background for the opening titles“²³⁴ sein kann. Ausgehend von dieser Argumentation ist es möglich, die beiden Begriffe nicht als austauschbar, sondern »Opening« als einen Bestandteil des »Beginning« zu verstehen, der die Funktion des »Hooks« bzw. »Teasers« erfüllt.

Völlig andere Verwendungen von »Hook«, die nichts mit den oben diskutierten, weitaus geläufigeren Bedeutungen zu tun haben, finden sich bei Bernard²³⁵ und bei Dawson²³⁶, die eher vom Aufhänger der Geschichte oder von der grundlegenden Idee sprechen, die den Film von anderen Filmen unterscheidet.

Bei der Frage der Gestaltung des Anfangs, insbesondere des »Hooks«, stößt man oft auf die weiterführende Frage, ob es Unterschiede zwischen der Dramaturgie eines Dokumentarfilms und jener einer Dokumentation gibt. Dafür ist ein kurzer Exkurs notwendig.

„Most openings are designed to hook their audience. Many made-for-television documentaries begin and end in ways that independent filmmakers find clichéd and unnecessary. On the other hand, independent filmmakers are not competing with...56 other channels for the audience's attention.“²³⁷

Der von Barbash/Taylor angesprochene Unterschied in der Vermittlungssituation lässt sich durch die unterschiedlichen Dispositive des Kinos und des Fernsehens erklären. Laut Hickethier unterscheidet sich das Dispositiv des Fernsehens in mehreren Punkten von jenem des Kinos.²³⁸

„Die Einbindung des Fernsehgeräts in den privaten häuslichen Bereich schafft ein anderes soziales Gefüge für die audiovisuelle Wahrnehmung, lässt stärker Ablenkungen zu, führt zu einer anderen Freiheit des Zuschauers gegenüber dem Angebot. Die geringere Bildgröße (im Vergleich zur Kinoleinwand) lässt zumeist auch einen Teil des Umraums mit in den Blick des fernsehenden Zuschauers treten. Da der Zuschauer nicht mehr wie im Kino an einen Veranstaltungsort in der Öffentlichkeit gebunden ist, kann er sich legerer in seiner Kleidung und seinem Verhalten geben, ist in seiner zeitlichen Ausrichtung flexibler und möchte zu unterschiedlichen Zeiten das Medium nützen.“²³⁹

²³³ Vgl. Hampe, *Making documentary films and reality videos*, S.294.

²³⁴ Hampe, *Making documentary films and reality videos*, S.294.

²³⁵ „In its simplest form, the hook is what got you interested in the subject in the first place. It's that bit of information that reveals the essence of the story and its characters, encapsulating the drama that's about to unfold.“ (Bernard, *Documentary storytelling*, 2007, S.35).

²³⁶ „If your hook is the one big idea that marks off your work from all others, [...], the story is ready to run.“; „Just as we can consider a hook to be an overall informing principle underlying your entire work [...]“ (Dawson, *Screenwriting*, S.12).

²³⁷ Barbash/Taylor, *Cross-cultural filmmaking*, S.383.

²³⁸ Vgl. Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S.19-21.

²³⁹ Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S.20.

Das mag auch der Grund dafür sein, dass der Einsatz eines »Hooks« für Dokumentationen als notwendiger angesehen wird, bzw. dass ein »Hook« hier häufiger als bei Dokumentarfilmen zu finden ist.²⁴⁰ Schadt gibt diesbezüglich die Meinung eines TV-Redakteurs wieder, der das Fehlen eines „Ausreißers“²⁴¹ (sic!) am Beginn einer Fernsehdokumentation kritisiert:

„Meine ganze Filmdramaturgie nütze mir nichts, wenn der Zuschauer nach zwei Minuten in ein anderes Programm schalte, weil er nicht gefesselt sei von dem, was er zu sehen bekomme. Im Fernsehen läge deshalb der erste Höhepunkt zu Beginn und nicht erst in der Mitte oder am Ende des Films.“²⁴²

Ein weiterer Aspekt, den Barbash/Taylor oben ansprechen, ist die negative Konnotation des »Hooks« als „clichéd and unnecessary“²⁴³. Diese Ansicht schwingt auch bei Schadt mit, der die Notwendigkeit eines anfänglichen Höhepunkts anhand von *Eiserne Engel* (DE 1995), einer Dokumentation über den Arbeitsalltag von Notärzten, diskutiert. Er erörtert die Frage, ob schockierende Bilder von am Unfallort liegenden Verletzten gezeigt werden sollen oder nicht.²⁴⁴ „Gleich zu Beginn des Films dieses ‘Schockelement’ einzubauen, wäre sicherlich falsch und nur jene oberflächliche Spekulation gewesen, mit der das Reality-TV arbeitet.“²⁴⁵

Aussagen über die Wirksamkeit des »Hooks« bleiben trotz allem Behauptungen, da die betreffenden Autoren nicht auf empirische Untersuchungen über die Wirkung solcher dramaturgischer Mittel auf Rezipienten zurückgreifen.

Exposition / Explanation / Introduction

Die „Exposition“²⁴⁶ stellt einen wesentlichen Teil des Anfangs dar: „In traditional three-act (also known as dramatic) structure, the first act covers the bulk of the story’s exposition.“²⁴⁷ In der Exposition sollen laut Bernard fünf W-Fragen geklärt werden, um dem Rezipienten die erste Anleitung für das Verständnis der Vermittlung zu geben:

²⁴⁰ Diese Begründung findet sich beispielsweise auch in Rosenthal, *Writing, directing, and producing documentary films and videos*, S.102.

²⁴¹ Schadt, *Das Gefühl des Augenblicks*, S.282.

²⁴² Schadt, *Das Gefühl des Augenblicks*, S.282f.

²⁴³ Barbash/Taylor, *Cross-cultural filmmaking*, S.383.

²⁴⁴ Vgl. Schadt, *Das Gefühl des Augenblicks*, S.101-106.

²⁴⁵ Schadt, *Das Gefühl des Augenblicks*, S.103f.

²⁴⁶ Bernard, *Documentary storytelling*, 2007, S.13; Glynne, *Documentaries...and how to make them*, S. 159; Hampe, *Making documentary films and reality videos*, S.294; Rabiger, *Directing the documentary*, S.237.

²⁴⁷ Bernard, *Documentary storytelling*, 2007, S.14.

„Exposition is the information that grounds you in a story: who, what, where, when, and why. It gives the audience members the tools they need to follow the story that’s unfolding, and more importantly, it allows them *inside* the story.“²⁴⁸

Die Exposition ist in synonymer Bedeutung auch unter den Bezeichnungen „Explanation“²⁴⁹ und „Introduction“²⁵⁰ zu finden.

„The *introduction or exposition* establishes the *setup* by laying out main characters and their situation and giving enough necessary factual information about time, place, period, and so on to get started.“²⁵¹

Bei Rabiger geht es ähnlich wie bei Bernards fünf W-Fragen um die Etablierung der Hauptfiguren und die Informationsvergabe über Zeit und Ort. Er ist neben Dawson der einzige Autor im Korpus, der die Einführung der Basisinformationen auch als »Setup« bezeichnet.²⁵² Bei Dokumentarfilmen, die sich ja nicht zwingend auf eine begrenzte Zahl von Figuren beziehen müssen, kann die Exposition laut Hampe aber noch andere, allgemeinere Funktionen erfüllen:

„*Explanation, Exposition.* This is where you weave in a brief presentation of the purpose of the documentary and the problem or problems it deals with – the basic information your audience needs to understand where you’re going.“²⁵³

Laut Hampe erfolgt im Gegensatz zu Bernard und Rabiger in der Exposition also eine kurze Informationsvergabe über den Zweck des Dokumentarfilms und über ein oder mehrere Probleme, die darin behandelt werden. Er bezieht sich daher nicht notwendigerweise auf eine zentrale Hauptfigur, sondern es kann laut dieser Definition auch ein allgemeines Problem erörtert werden.

Im Zusammenhang mit der Exposition spricht Schadt von der „Verabredung zwischen Film und Zuschauer“ und den für den Zuschauer notwendigen „Spielregeln, um eine Erzählung verstehen zu können“²⁵⁴, zu denen er nicht nur die Einführung des Themas zählt, sondern auch die Vorstellung der ästhetischen Mittel, mit denen das Thema umgesetzt wird²⁵⁵. Dabei komme es auch auf Art und Auswahl der expositorischen Informationen an:

²⁴⁸ Bernard, *Documentary storytelling*, 2007, S.13f.

²⁴⁹ Hampe, *Making documentary films and reality videos*, S.294.

²⁵⁰ Rabiger, *Directing the documentary*, S.237.

²⁵¹ Rabiger, *Directing the documentary*, S.237.

²⁵² Vgl. Dawson, *Screenwriting*, S.95.

²⁵³ Hampe, *Making documentary films and reality videos*, S.294. Vgl. dazu auch die nahezu identische Definition in ebd., S.123.

²⁵⁴ Schadt, *Das Gefühl des Augenblicks*, S.249.

²⁵⁵ Vgl. Schadt, *Das Gefühl des Augenblicks*, S.249.

„Einer der meistgemachten Fehler in der Exposition ist, dass etwas angekündigt wird, was später gar nicht eintritt, oder dass mehr versprochen wird, als später gehalten werden kann. Es ist dramaturgisch geradezu überlebenswichtig, nur das *einzuführen*, was man mit den Möglichkeiten des Materials später auch *ausführen* kann.“²⁵⁶

Neben der Frage, was eingeführt wird, sei auch wesentlich, wie die Informationen bzw. wie viele Informationen dem Rezipienten vermittelt werden. Das richtige Maß an Information entscheidet laut Bernard über die Wirkung auf den Rezipienten: „Offer too many details too soon, and the film will feel didactic or preachy. But tell too few, and viewers will eventually give up trying to figure things out and disengage.“²⁵⁷ Wo beim jeweiligen Thema das richtige Maß liegt, ist schwer festzustellen. Es liegt jedenfalls irgendwo zwischen den zwei Extremen von zu viel Information auf der einen Seite und zu wenig Information auf der anderen Seite, wobei Schadt und Hampe dafür plädieren, mit der expositorischen Informationsvergabe am Anfang eher zurückzuhaltend zu verfahren:

„Eine Exposition ist dann richtig, wenn darin das, was es zu erzählen gibt, gut vorbereitet und eingeleitet ist, aber gleichzeitig nicht schon alles von der Geschichte und ihren Erzählmitteln verraten wurde.“²⁵⁸

Hampe stellt diesbezüglich fest, dass die expositorische Informationsvergabe sogar so eingeschränkt wie möglich erfolgen solle, um den Rezipienten seine eigenen Schlüsse ziehen zu lassen:

„Have faith in the audience and explain as little as possible. Let them have the delicious experience of reaching their own conclusions based on the evidence you have presented.“²⁵⁹

Während das Konzept der Exposition insgesamt vorrangig im Hinblick auf die zu erfüllenden dramaturgischen Funktionen erörtert wird, werden die formalen Gestaltungsmittel der expositorischen Informationsvergabe nur von Bernard diskutiert. Auf der Tonebene kann laut Bernard die Exposition durch Streitgespräche, einen Erzähler und durch Voice-Over-Töne von Interviews gestaltet werden. Auf der Bildebene führt sie die Exposition durch Schlagzeilen oder anderes Druckmaterial, Establishing Shots von Orten und Schildern, sowie Fotos, Titeleinblendungen und Animationen an.²⁶⁰

²⁵⁶ Schadt, *Das Gefühl des Augenblicks*, S.249.

²⁵⁷ Bernard, *Documentary storytelling*, 2007, S.15.

²⁵⁸ Schadt, *Das Gefühl des Augenblicks*, S.250.

²⁵⁹ Hampe, *Making documentary films and reality videos*, S.294.

²⁶⁰ Vgl. Bernard, *Documentary storytelling*, 2007, S.14f.

Inciting Moment / Inciting Incident / Point of Attack?

Ein weiteres wichtiges dramaturgisches Element des Anfangs ist der „inciting moment“²⁶¹ oder „inciting incident“²⁶². Diese beiden Begriffe werden ähnlich definiert. „The *inciting moment* is whatever sets in motion the opposition of interests.“²⁶³ – „The inciting incident is the event that sets the action of the story into motion. It may be something that’s occurred before you start filming.“²⁶⁴ Es ist also ein dramaturgisches Element, das den Gang der Handlung bzw. die gegensätzlichen Interessen (i.e. zwischen Protagonist und Antagonist) in Schwung bringt. Appeldorn nennt es das „Ereignis [...], welches den Konflikt in Gang setzt“²⁶⁵.

Während bei Rabiger dieses Element unbestimmt bleibt, ist aus Bernards Definition zu erkennen, dass es sich um ein spezifisches Ereignis handelt, das schon vor dem Drehbeginn aufgetreten sein kann. Bernard grenzt darüber hinaus den »Inciting Incident« klar vom »Point of Attack« ab: „Not to be confused with the inciting incident, the point of attack is where *you*, as the filmmaker, enter the story.“²⁶⁶ Das ist eine ungewöhnliche Unterscheidung, werden doch die beiden Begriffe normalerweise synonym gebraucht:

„**Anstoß** Erster wichtiger Wendepunkt. Ereignis oder Information, die den *Status quo* des Protagonisten stört und die Geschichte in Bewegung bringt (andere Begriffe: *inciting incident*, *point of attack*, *catalyst*, *call to adventure*).“²⁶⁷

Bei Bernard hingegen hat der »Point of attack« eine andere Funktion: „The point of attack ushers the viewer into the world of your film and its themes and characters.“²⁶⁸ Übersetzt man das englische Verb ‘usher’ mit ‘hineinführen’ oder ‘hineingleiten’, dann wäre laut dieser zweiten Definition des »Point of Attack« hier richtigerweise eigentlich von der »Exposition« zu sprechen.

²⁶¹ Rabiger, *Directing the documentary*, S.237.

²⁶² Bernard, *Documentary storytelling*, 2007, S.46.

²⁶³ Rabiger, *Directing the documentary*, S.237.

²⁶⁴ Bernard, *Documentary storytelling*, 2007, S.46.

²⁶⁵ Appeldorn, *Der dokumentarische Film*, S.182.

²⁶⁶ Bernard, *Documentary storytelling*, 2007, S.47.

²⁶⁷ Benke, *Freistil*, S.368.

²⁶⁸ Bernard, *Documentary storytelling*, 2007, S.47.

2.3.4.2. Mitte

„The second act is the longest in the film, about one-half the length of the story. [...]. In the second act, the story's pace increases as complications emerge, unexpected twists and reversals take place, and the stakes continue to rise.“²⁶⁹

Obwohl die Mitte laut Bernard den größten Teil der Handlung umfasst, wird auf diese Phase im Gegensatz zu Anfang und Ende nur relativ wenig eingegangen. Es entsteht der Eindruck, dass die Mitte einfach als das betrachtet wird, was zwischen klar gesetztem Anfang und Ende übrig bleibt.²⁷⁰ Während Aufbau und Funktion von Anfang und Ende zumeist klar umrissen sind, beinhaltet der Mittelteil im Allgemeinen – wie im oben angeführten Zitat aus Bernard ersichtlich – eher vage umschriebene Handlungsphasen wie die Entwicklung und Komplikation der Handlung sowie überraschende Wendungen.

Rising action / Complication

Rabiger verwendet für die Handlungsentwicklung im zweiten Akt zwei (für ihn) synonyme Begriffe: „*Rising action* or *complication* usually shows the basic conflicts being played out as variations having surprise, suspense, and escalating intensity.“²⁷¹ Mit den Charakteristika dieser grundlegenden Konflikte in der Mitte hat sich Hampe am ausführlichsten auseinandergesetzt.²⁷²

„This is the middle. It is a logical and emotional argument constructed out of the visual evidence that you've shot. It builds the story you have to tell, while exploring conflicting elements of the situation.“²⁷³

Wie die Gestaltung der Konfliktelemente erfolgen soll, erläutert er folgendermaßen: „The middle explores conflicting elements of the situation by showing visual evidence in support of and in opposition to the theme.“²⁷⁴ Das Gegenüberstellen von visuellen Belegen für und wider das Thema wird von Hampe als „dialectic approach“²⁷⁵ bezeichnet. Dieses Verfahren könne auch mehrmals hintereinander angewandt werden, um eine Reihe von Unterthemen zu ergründen. Ebenso können beide Standpunkte gleichzeitig dargelegt werden, wenn etwa das Voice-Over auf der Tonebene der Darstellung auf der Bildebene

²⁶⁹ Bernard, *Documentary storytelling*, 2007, S.49.

²⁷⁰ Barbash/Taylor und Plantinga beschreiben z.B. nur Anfang und Ende und gehen auf die Mitte gar nicht ein (vgl. Barbash/Taylor, *Cross-cultural filmmaking*, S.383f; Plantinga, *Rhetoric and representation in nonfiction film*, S.125-132).

²⁷¹ Rabiger, *Directing the documentary*, S.237.

²⁷² Vgl. Hampe, *Making documentary films and reality videos*, S. 124f, 295 u. 300-304.

²⁷³ Hampe, *Making documentary films and reality videos*, S.295.

²⁷⁴ Hampe, *Making documentary films and reality videos*, S.124.

²⁷⁵ Hampe, *Making documentary films and reality videos*, S.125.

widerspricht.²⁷⁶ Hierbei könnte man auch von einem gezielten Einsatz einer Bild-Text-Schere sprechen.

In funktioneller Hinsicht dient Hampes dialektischer Zugang der Aufrechterhaltung des Rezipienteninteresses und der Spannungserzeugung, indem der Ausgang des Dokumentarfilms offen gehalten wird:

„The purpose of this is to introduce something like dramatic conflict into the structure of the documentary. Dramatic conflict doesn't mean some kind of encounter situation with adversaries yelling at one another. It is a structural tension that keeps the outcome of the documentary somewhat in doubt – and keeps the audience interested.“²⁷⁷

Als eine der wenigen Gemeinsamkeiten des Mittelteils lässt sich sonst nur die wesentliche Forderung erkennen, dass sich die Handlung ansteigend („rising action“), mit „escalating intensity“²⁷⁸ und „rising in strength“²⁷⁹ weiter entwickeln soll. Miller fordert eine Entwicklung zum wichtigsten, interessantesten und dramatischsten Punkt:

„The *middle* develops the key assertion of the film, explores issues, makes points, presents arguments and controversy and otherwise develops the central concept. Points and arguments are often presented in ascending order, building to the most important, most interesting or most dramatic.“²⁸⁰

Und auch Swain/Swain fordern eine Gestaltung in steigender Reihenfolge bis zum Höhepunkt und rechtfertigen ihre Forderung durch einen Rückgriff auf Aristoteles:²⁸¹

„The main thing to bear in mind when doing this is that it is of more than passing importance to set up your major points in ascending order of importance/intensity/interest. For as it has been noted since Aristotle, anything that follows a climax must be either a greater climax or an anti-climax, and tension – and attention – diminishes if you allow anti-climax to take over.“²⁸²

Nachdem Rosenthal bezüglich der Filmhandlung fordert, „that it should hold our interest all the time“²⁸³, wäre auch für ihn ein Umschwenken der Handlung in eine Anti-Klimax aufgrund der abfallenden Spannung dramaturgisch weniger wirkungsvoll als eine Klimax. Daher soll sich die Handlung zu einer „compelling

²⁷⁶ Vgl. Hampe, *Making documentary films and reality videos*, S.124 u. 295.

²⁷⁷ Hampe, *Making documentary films and reality videos*, S.124.

²⁷⁸ Rabiger, *Directing the documentary*, S.237.

²⁷⁹ Rosenthal, *Writing, directing, and producing documentary films and videos*, S.115.

²⁸⁰ Miller, *Screenwriting for narrative film and television*, S.219.

²⁸¹ Vgl. Swain/Swain, *Film scriptwriting*, S.26-30 u. 37.

²⁸² Swain/Swain, *Film scriptwriting*, S.37.

²⁸³ Rosenthal, *Writing, directing, and producing documentary films and videos*, S.115.

climax“ hin entwickeln oder durch ein „gradual crescendo of climaxes“²⁸⁴ aufgebaut sein.

Climax / Apex / Peak

Den Höhepunkt, auf den sich alles zuspitzt, kann man unter den synonymen Bezeichnungen „climax“²⁸⁵, „apex“²⁸⁶ und „peak“²⁸⁷, den englischen Wörtern für Spitze, Gipfel und Höchststand, finden.

Swain/Swain sagen: „The middle sees the clash between the interest line’s ,character(s)’ and opposition build to a peak.“²⁸⁸ In der letzten Auseinandersetzung treffen die widerstreitenden Interessen aufeinander, wodurch es zum Höhepunkt kommt: „In the final *confrontation* comes the *climax* or *apex* of the curve, a point of irreversible change.“²⁸⁹ Laut Barbash/Taylor muss der zum Höhepunkt führende Konflikt nicht unbedingt zwischen Individuen oder Gruppen stattfinden, sondern kann auch thematischer Natur sein, wobei sie letztere Variante nicht genau erläutern.²⁹⁰ Eine aus normativer Sicht „good *climax*“ sollte laut Rosenthal jedenfalls „a sense of finality, of completion, of catharsis“²⁹¹ vermitteln.

Bernard unterscheidet sich insofern von den anderen Autoren im Korpus, als ihr Modell nicht nur einen Höhepunkt vorsieht, sondern vor jedem Aktende ein Höhepunkt liegt, der den vorangehenden übertrifft: „The second act drives to an emotional peak even greater than at the end of Act One, necessitating the action that launches the third act.“²⁹² Bei Bernard verschiebt sich der intensivste Höhepunkt somit an das Ende des dritten Aktes, also knapp vor das Ende der Filmhandlung.

²⁸⁴ Rosenthal, *Writing, directing, and producing documentary films and videos*, S.115.

²⁸⁵ Barbash/Taylor, *Cross-cultural filmmaking*, S.381; Rabiger, *Directing the documentary*, S.237; Rosenthal, *Writing, directing, and producing documentary films and videos*, S.114.

²⁸⁶ Rabiger, *Directing the documentary*, S.237.

²⁸⁷ Bernard, *Documentary storytelling*, 2007, S.49; Swain/Swain, *Film scriptwriting*, S.37.

²⁸⁸ Swain/Swain, *Film scriptwriting*, S.37.

²⁸⁹ Rabiger, *Directing the documentary*, S.237. Ich beziehe mich hier auf Rabigers ausführlichere Erörterung der Drei-Akt-Struktur (vgl. ebd., S.234-239). In seiner kurzen Einführung zur »classic three-act structure« fallen »climax« bzw. »confrontation« jedoch in den 3. Akt (vgl. ebd., S.79f).

²⁹⁰ Vgl. Barbash/Taylor, *Cross-cultural filmmaking*, S.381f.

²⁹¹ Rosenthal, *Writing, directing, and producing documentary films and videos*, S.116.

²⁹² Bernard, *Documentary storytelling*, 2007, S.49.

2.3.4.3. Ende

Auf den langen Mittelteil folgt das etwas kürzere Ende bzw. der dritte Akt: „The third act is usually slightly less than one-quarter the length of the story.“²⁹³ Die dramaturgischen Elemente dieser Phase werden in der Literatur nicht einheitlich benannt und auch in funktioneller Hinsicht unterschiedlich charakterisiert. Daher erfüllt das Ende je nach Autor oder Autorin verschiedene Funktionen, die hier kurz zusammengefasst und anschließend getrennt erörtert werden:

1. Das Ende ist der ‚Rest‘ der Geschichte im dritten Akt nach dem Höhepunkt (»Climax«) des zweiten Aktes.
2. Das Ende steht synonym für die Auflösung des zentralen Konflikts am Ende des dritten Aktes bzw. kurz nach dem Ende des dritten Aktes.
3. Das Ende steht *nicht* synonym für die Auflösung, sondern stellt eine Art ‚Ausklang‘ der Geschichte *nach* der Auflösung des dritten Aktes dar.

Climax Payoff / Resolution / Falling Action

Laut erster Variante hat das Ende die Funktionen, die Geschichte nach der »Climax« im zweiten Akt zusammenzufassen und ausklingen zu lassen bzw. ein Resümee der Geschichte zu geben.²⁹⁴

„The *end* presents some sort of climax payoff. You draw your conclusions and give a summary of what has been presented – often in a key phrase or question or in a restatement of your basic premise. The end should leave your audience with what you would like to have them take away.“²⁹⁵

Für Miller stellt das Ende sozusagen eine Art Abrechnung nach dem Höhepunkt dar, die den Rezipienten mit einem zusammenfassenden Fazit der Geschichte entlässt. Die Verwendung des Wortes »Payoff« im Zusammenhang mit »Climax« ist dabei etwas verwirrend, da dieses normalerweise als Teil des dramaturgischen Begriffspaares »Planting« und »Pay off« verwendet wird.²⁹⁶ Einem Hinweis von Dawson zufolge ist »Payoff« vor allem ein in der Praxis der Filmindustrie gebräuchlicher Begriff: „A climax! Resolution (maybe). Things are changed! Industry toughs like to call this the payoff [...].“²⁹⁷

²⁹³ Bernard, *Documentary storytelling*, 2007, S.49.

²⁹⁴ Vgl. Miller, *Screenwriting for narrative film and television*, S.219; Rabiger, *Directing the documentary*, S.237; Swain/Swain, *Film scriptwriting*, S.37f.

²⁹⁵ Miller, *Screenwriting for narrative film and television*, S.219.

²⁹⁶ Vgl. Benke, *Freistil*, S.374.

²⁹⁷ Dawson, *Screenwriting*, S.95.

In Rabigers Modell fallen nur die beiden synonym verwendeten Elemente »Resolution« und »Falling Action« in den dritten Akt (»Act III«).²⁹⁸ Die fallende Handlung ist in der grafischen Verlaufsdarstellung durch eine abfallende Spannungskurve gekennzeichnet.²⁹⁹

„The *resolution* or *falling action* is what the piece establishes as the consequence [of the climax / apex]. This includes not only what happens to the characters but also what interpretation for the whole is suggested by the last scene or scenes.“³⁰⁰

Aufgabe der »Resolution« bzw. »Falling Action« ist es nach Rabiger, die Folgen der »Climax« des zweiten Aktes darzustellen, nicht nur in Bezug auf die Figuren, sondern auch hinsichtlich der Interpretation des Dokumentarfilms.

Ending = Resolution

In der zweiten Variante ist das Ende gleichbedeutend mit der Auflösung des zentralen Konflikts. »Ending« und »Resolution« werden hier von Bernard, Hampe und Rosenthal synonym gebraucht.³⁰¹ Während Rosenthal die beiden Begriffe nicht näher erläutert, sagt Bernard: „A satisfactory ending, or *resolution*, is often one that feels both unexpected and inevitable. It must resolve the one story you set out to tell.“³⁰² Für sie ergibt sich das Ende (bzw. die Auflösung) also zwangsläufig, jedoch in unerwarteter Weise, aus der im Anfang angelegten Geschichte. »Resolution« heißt bei ihr jedoch nicht, dass am Ende alles aufgelöst sein muss:

„Resolution does not mean things are *resolved*; it means that you’ve reached a conclusion that satisfies the questions and issues initially raised in your film’s opening moments.“³⁰³

Der dritte Akt spitzt sich laut Bernard auf einen Höhepunkt zu, der knapp vor dem Aktende liegt: „As this act unfolds, the character is approaching defeat; he or she will reach the darkest moment just as the third act comes to a close.“³⁰⁴ Daraus ergibt sich hier – im Gegensatz zur ersten Variante – eine zu einem weiteren Höhepunkt ansteigende Spannungskurve. Nach dieser Logik ist der »Peak« im

²⁹⁸ Vgl. Rabiger, *Directing the documentary*, S.237.

²⁹⁹ Vgl. die Abbildung der „dramatic curve“ in: Rabiger, *Directing the documentary*, S.236.

³⁰⁰ Rabiger, *Directing the documentary*, S.237.

³⁰¹ Vgl. Bernard, *Documentary storytelling*, 2007, S.24; Hampe, *Making documentary films and reality videos*, S.125f u. 295; Rosenthal, *Writing, directing, and producing documentary films and videos*, S.116.

³⁰² Bernard, *Documentary storytelling*, 2007, S.24.

³⁰³ Bernard, *Documentary storytelling*, 2007, S.168.

³⁰⁴ Bernard, *Documentary storytelling*, 2007, S.49.

zweiten Akt bei Bernard offensichtlich nicht der intensivste Höhepunkt, sondern dieser müsste erst am Ende des dritten Aktes eintreten:

„The tension at the end of the third act should be even greater than the tension at the end of Act Two. That tension then pushes you into the *resolution*, those last moments where you resolve the story, tie up loose ends as necessary, and let your hero out of the tree.“³⁰⁵

Aus diesem Zitat ergibt sich auch, dass die »Resolution« bei Bernard genau genommen nicht in den dritten Akt fällt, sondern als eigenständige, kurze Phase des Ablaufs nach dem dritten Akt zu interpretieren ist. Denn erstens deckt ja laut Bernard der dritte Akt etwas weniger als ein Viertel des Ablaufs ab³⁰⁶, wodurch noch ein kleiner ‚Rest‘ für „those last moments“³⁰⁷ der »Resolution« bleibe. Und zweitens soll der dritte Akt in Bernards Modell nicht die Funktion der Auflösung übernehmen: „It’s a common misperception that your third act resolves the story, but it doesn’t. It intensifies it.“³⁰⁸ Auch Bernards praktische Anwendung des Begriffs »Resolution« in der Analyse zweier Dokumentarfilme deutet stark auf diese Sichtweise hin.³⁰⁹

Bei Hampe ist die terminologische und funktionelle Unterscheidung zwischen »Ending« und »Resolution« noch komplexer als bei Bernard. Die beiden Begriffe werden von Hampe sowohl synonym mit derselben Funktion, als auch in unterschiedlicher Bedeutung und Funktion verwendet. Zuerst zur synonymen Verwendung:

„*Ending: Resolving the Conflict.* The ending shows the outcome – which up to now may have been somewhat in doubt – in which the conflicting elements are handled and resolved. *It is really the point of the documentary, toward which all the evidence has been leading.*“³¹⁰

„*Resolution.* *This is really the point to the documentary, toward which all of the evidence has been leading.* In a documentary of a unique event with the outcome in doubt, it is the point at which the audience learns the outcome.“³¹¹

Hampe versteht Ende und Auflösung als Punkt, zu welchem sich die Handlung zwingend hin entwickelt. Das Ende ist die Auflösung des bis dahin in Schwebe gehaltenen Konflikts und vermittelt dem Rezipienten den Ausgang der Geschichte.

³⁰⁵ Bernard, *Documentary storytelling*, 2007, S.49.

³⁰⁶ „The third act is usually slightly less than one-quarter the length of the story.“ (Bernard, *Documentary storytelling*, 2007, S.49).

³⁰⁷ Bernard, *Documentary storytelling*, 2007, S.49.

³⁰⁸ Bernard, *Documentary storytelling*, 2007, S.49.

³⁰⁹ Vgl. Bernard, *Documentary storytelling*, 2007, S.55 u. 60.

³¹⁰ Hampe, *Making documentary films and reality videos*, S.125f; Hervorhebg. v. mir.

³¹¹ Hampe, *Making documentary films and reality videos*, S.295; Hervorhebg. v. mir.

Ending ≠ Resolution

Hampe gibt eine weitere Definition von »Ending« an, die einer synonymen Verwendung mit »Resolution« eindeutig widerspricht: „The ending is a final sequence *within or after the resolution* that ties up the loose ends, drives home the theme, and completes the documentary for the audience.“³¹² An anderer Stelle wiederholt er diese Definition noch einmal etwas ausführlicher.³¹³ Das Ende kann sich demnach in zweierlei Hinsicht manifestieren – entweder direkt in der Auflösung oder erst *nach* der Auflösung. Es wird deutlich, dass die Begriffe in der Literatur nicht einheitlich verwendet werden: Während bei Bernard das »Ending« die Auflösung (»Resolution«) nach dem dritten Akt vermittelt, kann es bei Hampe auch nur als eine Art Ausklang der Geschichte *nach* der Auflösung (»Resolution«) verstanden werden.

Im Gegensatz zu Hampe muss laut Bernard am Ende nicht alles aufgelöst werden: „Ending a film in a way that’s satisfying does not necessitate wrapping up all loose ends or resolving things in a way that’s upbeat.“³¹⁴ In diesem Punkt widerspricht Bernard der von Hickethier erwähnten Anforderung an die geschlossene Form der Dramaturgie, dass keine Frage offen bleiben darf.³¹⁵

³¹² Hampe, *Making documentary films and reality videos*, S.126; Hervorhebg. v. mir.

³¹³ Vgl. Hampe, *Making documentary films and reality videos*, S.295.

³¹⁴ Bernard, *Documentary storytelling*, 2007, S.25.

³¹⁵ Vgl. Hickethier, *Einführung in die Medienwissenschaft*, S.139.

2.3.5. Beispiel: *Am Limit*

Buch und Regie: Pepe Danquart

Schnitt: Mona Bräuer

Produktionsland und Jahr: AT/DE 2007

Länge: 96 Min.

2.3.5.1. Synopsis

Die Brüder Alexander und Thomas Huber sind zwei bayerische Extrembergsteiger, die im Herbst 2005 ins kalifornische Klettermekka Yosemite Valley reisen, um die ‚Nose‘, eine etwa 1000 Meter hohe, senkrechte Granitfelswand des Berges ‚El Capitan‘, in Rekordzeit zu besteigen. Der Rekord im so genannten Speed Climbing liegt bei 2 Stunden und 48 Minuten. Sie versuchen, diesen Rekord zu brechen.

Am Limit erfüllt die von den berücksichtigten Dokumentarfilm-Manualen geforderten Grundvoraussetzungen für eine dramaturgische Gestaltung mittels geschlossener Form, wie ich im Folgenden darlegen werde.

2.3.5.2. Monoprotagonistische Figurenkonzeption

Alexander und Thomas Huber werden gleich zu Beginn als Hauptfiguren eingeführt. Sie sind in allen Sequenzen und in den meisten Subsequenzen präsent, ihre Handlungen bilden somit den Haupthandlungsstrang. Es handelt sich bei den Huber-Brüdern zwar um Pluralprotagonisten, da sie aber beide dasselbe Ziel verfolgen, funktionieren sie wie ein einzelner, zentraler Protagonist.

Als Nebenfiguren treten der Kletterer Dean S. Potter, ein weiterer, namenloser Kletterer sowie der Seiltänzer Chongo in wenigen, kurzen Subsequenzen auf. Die Namen erfährt man erst im Abspann, da in der Filmhandlung diese expositorische Informationsvergabe nicht erfolgt.³¹⁶ Die Nebenfiguren haben allerdings keine eigenen, voll entwickelten Nebenhandlungsstränge. Ihre dramaturgische Funktion beschränkt sich vor allem darauf, in Interviews die Gefährlichkeit des Speed Climbing-Vorhabens der beiden Brüder zu betonen (*Am Limit*, AT/DE 2007, 0:02-3; 0:09-10; 0:27-28), das Geschehen zu kommentieren (1:05-07) bzw. die Hauptfiguren zu charakterisieren (1:10-11). Die Hauptfiguren und Nebenfiguren

³¹⁶ Vgl. das Sequenzprotokoll von *Am Limit* (AT/DE 2007) im Anhang.

treffen nur in zwei Subsequenzen aufeinander, wobei die zweite Subsequenz (0:27-28) am selben Ort spielt wie die Subsequenz des ersten Treffens (0:14-16).

2.3.5.3. Aktive Zielverfolgung

Die Information des Rezipienten über das Ziel der Hauptfiguren, die Felswand im Rekordtempo zu erklimmen, erfolgt im filmzeitlichen Ablauf bereits sehr früh, und zwar durch das Voice Over der beiden Brüder in der expositorischen Titelsequenz (0:00-01). Der Entschluss der Huber-Brüder erfüllt die dramaturgische Funktion des »Inciting Incident« bzw. »Inciting Moment«, da er den Anstoß für die nun folgenden Handlungen liefert. Durch die Formulierung des Ziels wird die für den großen Spannungsbogen notwendige und die weitere Filmhandlung bestimmende Frage aufgeworfen: Werden sie es schaffen, den Rekord zu brechen? Es handelt sich dabei um eine Entscheidungsfrage, die sich am Ende eindeutig mit ‚Ja‘ oder ‚Nein‘ beantworten lässt. Auf die Beantwortung dieser Frage ist der gesamte Haupthandlungsstrang ausgerichtet.

Das eingangs formulierte Ziel der Hauptfiguren bleibt jedoch nicht die gesamte Filmhandlung über gleich, sondern ändert sich durch Aufschiebung oder Aufgabe mehrmals, wodurch sich auch die zentrale Frage mehrmals ändert (siehe dazu die Erörterung weiter unten).

2.3.5.4. Makrostruktureller Ablauf

Die Handlung gliedert sich in eine kurze Titelsequenz und vier große, durch Ellipsen und Ortswechsel klar getrennte, Segmente:

- Titelsequenz: Exposition des Yosemite Valley und der Huber-Brüder.
- Sequenz 1: Herbst 2005 / Erster Rekordversuch im Yosemite Valley.
- Sequenz 2: Ein Monat nach dem Scheitern des Rekordversuchs / Rückkehr nach Hause nach Berchtesgaden.
- Sequenz 3: Frühjahr 2006 / Versuch einer Gletscherüberquerung in Patagonien und Aufgabe des Versuchs.
- Sequenz 4: Vier Monate nach dem Scheitern der Gletscherüberquerung / Zweiter Rekordversuch im Yosemite Valley und neuerliches Scheitern.

Die Handlungen der Brüder ordnen sich von Anfang an der aktiven Zielverfolgung unter. Von der Ankunft (0:00-02) und der ersten Besichtigung (0:03) über die erste, vorbereitende Besteigung (0:03-06) und die Trainings (0:16-21; 0:22-27; 0:28-35) bis hin zum ersten Rekordversuch steigert sich der Ablauf kontinuierlich und kausal-logisch bis zu jener Subsequenz, in der Alexander Huber abstürzt und aufgrund seiner schweren Fußverletzungen von seinem Bruder und anderen Kletterern ins Tal getragen werden muss. Ein möglicher Absturz ist davor schon durch Thomas' Alptraum, der mittels Parallelmontage von seinem unruhigen Schlaf und seiner mentalen subjektiven Perspektive dargestellt wird, angedeutet worden (0:06-08). Als Folge des Absturzes wird das Ziel vorübergehend aufgegeben und auf das nächste Jahr verschoben. Somit bleibt die zentrale Frage einstweilen unbeantwortet, wobei sie immer noch im Raum steht, da ihre mögliche Beantwortung für einen späteren Zeitpunkt (den zweiten Rekordversuch im Folgejahr) angekündigt wird (0:42-48).

Die Aufgabe des ursprünglichen Ziels hat in der folgenden, zweiten Sequenz eine Rückkehr nach Hause nach Berchtesgaden zur Folge, wo die Huber-Brüder von ihrer Mutter versorgt werden. Die Reflexion der beiden über ihr brüderliches Verhältnis dient vor allem der weiteren Figurencharakterisierung. Des Weiteren halten sie sich mit Klettertraining fit (0:48-56).

Thomas Huber formuliert durch die Aussage, in Patagonien einen Gletscher überqueren zu wollen, bald ein neues (Ersatz-)Ziel, das Anlass der Handlungen der Brüder und ihres Teams in der dritten Sequenz ist (0:57). Die zentrale Frage lautet nun: Werden sie es schaffen, den Gletscher zu überqueren? Zunächst werden sie in Patagonien von den schlechten Wetterbedingungen am Aufstieg gehindert. Aufgrund der fünfwöchigen Wartezeit baut sich zudem ein Konflikt zwischen den Brüdern auf (0:57-1:00). Als sich ein Wetterfenster öffnet, wagen sie den Aufstieg und gelangen schließlich bis fünf Seillängen unterhalb des Ausstiegs. Sie müssen jedoch wegen eines Sturmes abermals ihr Ziel aufgeben (1:00-05).

In der vierten Sequenz kehren die Huber-Brüder ins Yosemite Valley zurück, um zu trainieren (1:07-10) und ihr ursprüngliches Ziel, den Speed Climbing-Rekord zu brechen, wieder in Angriff zu nehmen. Die ursprüngliche zentrale Frage, die aufgrund des Scheiterns des ersten Rekordversuchs aufgeschoben wurde, wird dadurch wieder aktuell: Werden sie es diesmal schaffen, den Speed Climbing-Rekord zu brechen? Die Huber-Brüder starten ihren zweiten Speed Climbing-

Rekordversuch (1:13). Sie kommen gut voran und meistern selbst schwierige Passagen fast problemlos. Doch plötzlich verliert Thomas Huber den Halt und stürzt ab (1:21). Ein Sicherungsseil rettet offenbar sein Leben. Trotz des Absturzes erklimmen sie die Felswand in knapp über fünf Stunden (1:22-32). Die zentrale Frage »Ob es den Huber-Brüdern gelingt, den Speed Climbing-Rekord zu brechen« ist damit klar beantwortet: Nein, sie konnten ihr Ziel nicht erreichen. In der folgenden Auflösung (»Resolution«), genau genommen in der letzten Subsequenz vor den Abspanntiteln, erfolgt allerdings die Information über das Vorhaben der Huber-Brüder, es so lange zu versuchen bis sie den Rekord innehaben (1:33). Trotz geschlossener Form der Dramaturgie ist das Ende daher insofern offen, als das eingangs gefasste Ziel bzw. die Beantwortung der dadurch aufgeworfenen, zentralen Frage auf einen unbestimmten Zeitpunkt verschoben wird.

2.3.5.5. Antagonist/Opposition und Konflikt

Die Huber-Brüder haben es nicht mit einem personifizierten Antagonisten als Gegenspieler zu tun, sondern es geht in *Am Limit* um Mensch gegen Natur, um Kletterer gegen Felswand und Zeit. Der Schwierigkeitsgrad der Kletterroute und die latente Absturzgefahr stellen entscheidende Hindernisse für das Erreichen ihres Zieles dar. Der Hauptkonflikt liegt also in der Konfrontation der beiden Extrembergsteiger mit der steilen Felswand im Yosemite Valley.

In der Patagonien-Sequenz überträgt sich der Hauptkonflikt vorübergehend auf die Konfrontation mit dem Gletscher und den widrigen Wetterverhältnissen, die sie an der Überquerung hindern. Neben diesem Hauptkonflikt entwickelt sich auch ein zusätzlicher Nebekonflikt zwischen den beiden Brüdern selbst, der durch das Schlechtwetter und das lange Warten auf eine Aufstiegsmöglichkeit angeheizt wird (0:57-1:00). Nach dem Scheitern der Gletscherüberquerung wechselt der Hauptkonflikt wieder zur Konfrontation mit der Felswand im Yosemite Valley.

2.3.5.6. Höhepunkt(e)

In Anbetracht des Zieles der Hauptfiguren wäre als Höhepunkt (»Climax«) das erfolgreiche Erklimmen der Felswand in Rekordzeit bzw. die erfolgreiche Überquerung des Gletschers zu identifizieren. Die Filmhandlung spitzt sich insgesamt dreimal auf solch einen Höhepunkt zu: beim ersten und zweiten

Rekordversuch im Yosemite Valley und beim Gletscherüberquerungs-Versuch in Patagonien. Da die Huber-Brüder aber immer scheitern, handelt es sich dabei genau genommen jeweils nicht um eine »Climax«, sondern um eine »Anti-Climax«. Diese ist in dramaturgischer Hinsicht weniger vorteilhaft als eine »Climax«, da sie beim Rezipienten vermutlich ein Gefühl der Enttäuschung hinterlässt.

2.4. Kritik an der geschlossenen Form der Dramaturgie

2.4.1. Kritik in den Dokumentarfilm-Manualen

Obwohl die Gestaltung eines einzelnen Haupthandlungsstranges mittels geschlossener Form der Dramaturgie als Modell in den Dokumentarfilm-Manualen dominiert, schränken Bernard und Rabiger die Anwendbarkeit dieser Form klar ein. Bernard sagt: „Story does not have to mean three-act drama, and it definitely does not mean artificial tension that is imposed from without.“³¹⁷ An anderer Stelle argumentiert sie, dass viele Dokumentarfilme nicht in die Drei-Akt-Struktur, die nur eine Annäherung sei, passen würden. Außerdem gebe es auch andere Möglichkeiten der Strukturierung³¹⁸ – „it doesn’t have to do it in three acts“³¹⁹, und schließlich: „Most documentaries don’t follow three-act structure or don’t follow it neatly.“³²⁰ Eine Antwort auf die sich aufdrängende Frage, wie man einen nicht an der Drei-Akt-Struktur orientierten, aber dennoch funktionierenden Ablauf gliedern kann, bleibt sie allerdings schuldig.

Rabiger teilt Bernards Ansicht: „Few documentaries fall neatly into this shape“³²¹. Das liegt seiner Meinung nach an der Unberechenbarkeit bzw. Unvorhersehbarkeit des Dokumentarfilms:

„The formula is used with awful fervor in Hollywood, and some screenwriting manuals even prescribe a page count per act, with particular page numbers for ‘plot points’ where the story lurches off at an interesting tangent. Documentary, thank goodness, is too wayward a form to attract such control fever, but it still needs to be dramatically satisfying, and this is just as true as for essay, montage, or other forms of documentary, not just those of the narrative variety.“³²²

³¹⁷ Bernard, *Documentary storytelling*, 2007, S.9.

³¹⁸ Vgl. Bernard, *Documentary storytelling*, 2007, S.46.

³¹⁹ Bernard, *Documentary storytelling*, 2007, S.46.

³²⁰ Bernard, *Documentary storytelling*, 2007, S.56.

³²¹ Rabiger, *Directing the documentary*, S.237.

³²² Rabiger, *Directing the documentary*, S.237.

Auf welche Dokumentarfilme können dann Dramaturgiemodelle der geschlossenen Form überhaupt angewendet werden? Rabiger behauptet, dass nach dieser Dramaturgie einige unvergessliche Dokumentarfilme aufgebaut sein sollen³²³; und Appeldorn, dass man sie „in jedem erfolgreichen Film wiedererkennen“³²⁴ kann, ohne dafür konkrete Beweise zu liefern.

In den Dokumentarfilm-Manualen werden nur sieben konkrete Filmbeispiele angeführt, die der geschlossenen Form der Dramaturgie folgen. Bernard erläutert in zwei Fallstudien *Daughter from Danang* (US 2002) und *Bowling for Columbine* (US/CA/DE 2002) als typische Beispiele für die Drei-Akt-Struktur.³²⁵ Das zweite Beispiel ersetzt sie in der aktuellen Auflage ihres Buches durch *Murderball* (US 2005) und *Super Size Me* (US 2004).³²⁶ Rabiger erwähnt in seiner Erörterung des dramatischen Bogens die drei Dokumentarfilme *Soldier Girls* (US/GB 1981), *Salesman* (US 1968) und *The River* (US 1938).³²⁷ Hier wird deutlich, dass sehr unterschiedliche Dokumentarfilme aus weit auseinanderliegenden Produktionsjahren als Beispiele herangezogen werden, die mitunter nicht viel gemeinsam haben. So ist beispielsweise *Bowling for Columbine* ein Dokumentarfilm mit Regisseur Michael Moore als Character Narrator³²⁸, *Salesman* ein rein beobachtender Direct Cinema-Dokumentarfilm ohne Erzähler³²⁹ und *The River* ein Kompilationsfilm mit Noncharacter Narrator³³⁰.

2.4.2. Kritik in der weiterführenden Literatur zur Dokumentarfilm-Dramaturgie

Vergleicht man die Darstellungen der filmdramaturgischen Modelle in den Dokumentarfilm-Manualen mit jenen in den Manualen für populäre Spielfilme, so lassen sich große Ähnlichkeiten hinsichtlich der Figurenkonzeption, des Handlungsablaufs und der dramaturgischen Elemente feststellen.³³¹ Das ist nicht weiter verwunderlich, da sich die Dokumentarfilm-Manuale auch Anregungen

³²³ „Few documentaries fall neatly into this shape [i.e. the three-act structure; meine Anm.], but some memorable ones do.” (Rabiger, *Directing the documentary*, S.237).

³²⁴ Appeldorn, *Der dokumentarische Film*, S.191.

³²⁵ Vgl. Bernard, *Documentary storytelling*, 2007, S.51-60.

³²⁶ Vgl. Bernard, *Documentary storytelling*, 2010, S.100-115.

³²⁷ Vgl. Rabiger, *Directing the documentary*, S.236-238.

³²⁸ Vgl. Nichols, *Introduction to documentary*, S.60.

³²⁹ Vgl. Barbash/Taylor, *Cross-cultural filmmaking*, S.28f; Nichols, *Introduction to documentary*, S.31; Warren, „Introduction, with a Brief History of Nonfiction Film”, S.12-14.

³³⁰ Vgl. Bordwell/Thompson, *Film art*, S.349-355; Rabiger, *Directing the documentary*, S.238.

³³¹ Vgl. Eick, *Drehbuchtheorien*, S.52-67 u. 75-89.

von Spielfilmdramaturgien holen. Bernard etwa übernimmt die Basiselemente einer Geschichte aus Howard/Mableys *The tools of screenwriting*: “While their book is directed at dramatic screenwriters, the list is useful for documentary storytellers as well.”³³²

Des Weiteren teilen Autoren wie zum Beispiel Miller oder Appeldorn die Ansicht, dass sich Dokumentarfilme narrativer und dramaturgischer Strategien bedienen können, die normalerweise in fiktionalen Filmen zu finden sind.³³³ Appeldorn behauptet:

“Diese Konstruktionsprinzipien sind für den Dokumentarfilm ebenso gültig wie für den Spielfilm – zumindest bis nicht schlüssig bewiesen ist, dass auch andere Methoden eine gleich hohe Zuwendung des Publikums erzielen können.”³³⁴

Dabei unterscheidet sich laut Miller der nichtfiktionale Film nur hinsichtlich der Geschichte vom fiktionalen Film: “Writing the non-fiction film is analogous in many ways to writing the fiction film, but instead of a story, the subject will be an issue, idea, process or event.”³³⁵

Diese Ähnlichkeit zu Modellen der populären Spielfilmdramaturgie wird auch in der weiterführenden Literatur zur Dokumentarfilmdramaturgie diskutiert. Insbesondere geht es um die Frage der Übertragbarkeit dieser Modelle auf die Dokumentarfilmdramaturgie:

„Lässt sich etwas aus der klassischen Dramaturgie von Aristoteles über Shakespeare bis zum amerikanischen Spielfilm auf die Dramaturgie des Dokumentarfilms übertragen? Zum Beispiel die Kriterien einer guten Geschichte und eines starken Stoffes? Die Dramaturgie, die gelehrt wird, um gute Drehbücher zu schreiben, geht davon aus, dass der Protagonist aktiv Handelnder ist, mit klarem Ziel, bemüht, sein Schicksal zu gestalten, auch wenn es nicht gelingt. Es gibt Widerstände und Widersacher, Wächter und Helfer an jeder Schwelle zur nächsten Etappe auf dem Weg zum Ziel. Die Geschichte dauert solange, bis der Hauptkonflikt entschieden ist. Das Ende des Konflikts muss nicht glücklich sein, nur absehbar.“³³⁶

Als mögliche Antworten auf die von Hübner-Voss aufgeworfenen Fragen findet man jedoch hauptsächlich kritische Einwände gegen die Anwendung der geschlossenen Form der Dramaturgie bei Dokumentarfilmen. Dabei werden folgende Punkte angeführt, die im Grunde alle auf die Eigentümlichkeit der afilmischen Wirklichkeit verweisen:

³³² Bernard, *Documentary storytelling*, 2007, S.18.

³³³ Vgl. Appeldorn, *Der dokumentarische Film*, S.191; Miller, *Screenwriting for narrative film and television*, S.217 u. 220.

³³⁴ Appeldorn, *Der dokumentarische Film*, S.191.

³³⁵ Miller, *Screenwriting for narrative film and television*, S.217.

³³⁶ Hübner-Voss, *Schnitte in Raum und Zeit*, S.37.

- Die Wirklichkeit halte sich im Allgemeinen nicht an eine schematische Struktur³³⁷; insbesondere verlaufe sie „selten ideal im Sinne klassischer Dramaturgie“³³⁸.
- Die Drei-Akt-Dramaturgie sei für narrative Dokumentarfilme zwar am besten geeignet³³⁹, aber es fehle Dokumentarfilmen an markanten „Schlüsselszenen“³⁴⁰, die für die Gestaltung dieser Struktur notwendig sind:

„Die klassische dreiaktige Dramaturgie beinhaltet auch immer die Schwäche, mit jeder Szene bedient werden zu müssen. Für Dokumentarfilme, denen es in der Regel an markanten Schlüsselszenen mangelt, ist dies häufig eine besonders undankbare Aufgabe.“³⁴¹
- Die Figuren erfüllen manchmal nicht die normativen Forderungen der geschlossenen Dramaturgieform, insbesondere was das aktive, zielorientierte Handeln und den zentralen Konflikt betrifft.³⁴²

„Im Dokumentarfilm hat man immer wieder mit Menschen und Situationen zu tun, auf die diese Kriterien einer guten Geschichte nicht zutreffen. Es gibt möglicherweise keine so klaren Prämissen der Lebensreise, kein so deutlich definiertes Ziel, wohin man kommen will, keine deutlichen Widerstände dagegen, keine große Entwicklung der Protagonisten und keine Auflösung eines sich zuspitzenden Konflikts. Oder gibt es das alles doch und wird nur nicht gesehen?“³⁴³
- Als Konsequenz sieht Hübner-Voss die Möglichkeit, dass im Dokumentarfilm auch ohne großen, dramatischen Bogen erzählt werden kann. Dies führt zu einer eher schwach ausgeprägten Entwicklung der Geschichte.³⁴⁴

„Dokumentarfilm kann ohne Erzählhandlung Situationen von Menschen beschreiben, auch ihre Geschichte, ohne dass es eine stringente Entwicklung in dieser Geschichte auf ein klar definiertes Ziel hin gibt. Es entstünde in der Form vielleicht so etwas wie eine Erzählfläche, eine Ansammlung von Elementen im filmischen Raum, die ohne Hierarchien gleichzeitig und gleich geltend nebeneinander stehen.“³⁴⁵

³³⁷ Vgl. Rothschild, „Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms“, S.12.

³³⁸ Marten, „Film editing – Dramatizing life!“, S.15.

³³⁹ Vgl. Sponsel, „Die Wirklichkeit des Filmemachers“, S.164.

³⁴⁰ Sponsel, „Die Wirklichkeit des Filmemachers“, S.173; Sponsel, „Ich und die Kamera“.

³⁴¹ Sponsel, „Die Wirklichkeit des Filmemachers“, S.173.

³⁴² Vgl. Hübner-Voss, *Schnitte in Raum und Zeit*, S.37f u. 40.

³⁴³ Hübner-Voss, *Schnitte in Raum und Zeit*, S.37f.

³⁴⁴ Vgl. Hübner-Voss, *Schnitte in Raum und Zeit*, S.43.

³⁴⁵ Hübner-Voss, *Schnitte in Raum und Zeit*, S.43.

2.5. Alternative Strukturen: Offene Form der Dramaturgie in den Dokumentarfilm-Manualen

„Auch epische Strukturen sind *drama*-turgische Strukturen.“³⁴⁶

Anhand der vorangegangenen Kapitel ist deutlich zu sehen, dass die Dokumentarfilm-Manuale die Möglichkeiten der Ablaufgestaltung stark auf den Typus der geschlossenen Form der Dramaturgie einschränken. Aufgrund der vereinzelt in den Manualen geäußerten Selbstkritik stellt sich jedoch die Frage, ob sie auch Alternativen zu dieser Form der Dramaturgie anbieten. Nach Durchsicht der berücksichtigten Dokumentarfilm-Manuale ist festzustellen, dass darin weder einzelne Gestaltungsregeln für eine alternative Ablaufgestaltung, noch vollständige alternative Makrostruktur-Modelle beschrieben werden. Es gibt nur spärliche Hinweise auf mögliche Abweichungen von der geschlossenen Form der Dramaturgie, die sich auf eine Gestaltung durch »Episoden« beziehen³⁴⁷ (detaillierte Erläuterungen dazu in Kap. 2.5.1.).

Im Zusammenhang mit Alternativen zur geschlossenen Form der Dramaturgie werden die Begriffe »offen«, »episch«³⁴⁸ und »Episode« vor allem im Kontext einer »Episoden-Dramatik« bzw. einer »offenen Form der Dramaturgie«³⁴⁹ verwendet. Die offene Form der Dramaturgie wird in der Film- und Medienwissenschaft als Gegenbegriff zur und Negation der geschlossenen Form aufgefasst.³⁵⁰ Hickethier erklärt den Unterschied zur geschlossenen Form anhand des dramatischen Bogens:

³⁴⁶ Rabenalt, *Filmdramaturgie*, S.58.

³⁴⁷ Vgl. Appeldorn, *Der dokumentarische Film*, S.178 u. 186; Bernard, *Documentary storytelling*, 2010, S.64-66; Rabiger, *Directing the documentary*, S.235.

³⁴⁸ Dieser Begriff wird v.a. in der Theorie der Dokumentarfilm-Dramaturgie verwendet: Hübner-Voss und Schlumpf beziehen sich in ihrer knappen Gegenüberstellung von dramatischem und epischem Erzählen auf Bertolt Brecht und sein episches Theater, das er als Abkehr von der geschlossenen Form der aristotelischen Dramaturgie konzipierte. Während Hübner-Voss nur die Selbständigkeit der einzelnen Teile als Charakteristikum der Epik nennt, will Schlumpf zahlreiche Merkmale epischen Erzählens im Dokumentarfilm erkannt haben, ohne jedoch konkrete Filmbeispiele zu nennen (vgl. Brauneck (Hg.), *Theaterlexikon*, S.119 u. 320; Hübner-Voss, *Schnitte in Raum und Zeit*, S.39; Schlumpf, »Die Entdeckung der Langsamkeit«, S.438-440).

³⁴⁹ Hickethier, *Einführung in die Medienwissenschaft*, S.139.

³⁵⁰ Vgl. Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S.116; Hickethier, *Einführung in die Medienwissenschaft*, S.139.

„Offen kann die Textform darin sein, dass es keinen dramatischen Bogen gibt, der alles überspannt. Stattdessen gibt es eine Vielzahl kleinerer Bögen, die dadurch entstehen, dass sich das Drama in einzelne Episoden gliedert, die mehr oder weniger unabhängig voneinander sind. Am Ende kann deshalb der Zuschauer auch mit ‚offenen‘, also innerhalb des dramatischen oder filmischen Geschehens nicht beantworteten Fragen entlassen werden.“³⁵¹

Hickethier benützt »offen« hier in zweierlei Hinsicht – sowohl für den offenen Aufbau, der die „Einheit der Handlung“³⁵² der geschlossenen Form auflöst, als auch für das offene Ende. Mir geht es hier jedoch um erstere Auslegung, da auch Dokumentarfilme mit geschlossener Form ein offenes Ende haben können.³⁵³

Ähnlich wie Hickethier schreibt auch Benke im Zusammenhang mit der „epischen, offenen Form“³⁵⁴ von einer Gliederung der Handlung in mehrere Handlungsstränge:

„Als dramatisch kann die Dominanz einer klar herausgearbeiteten, strukturgebenden Haupthandlung mit untergeordneten Nebenhandlungen bezeichnet werden – episch ist eine Vielzahl von gleichberechtigten Handlungssträngen, die nebeneinander stehen und/oder einander folgen.“³⁵⁵

In Bezug auf Dokumentarfilme lässt sich zudem einschränkend feststellen, dass diese vielen Episoden bzw. Handlungsstränge nicht unbedingt durchgehend gestaltet und abgerundet sein müssen, sondern auch unvollständig sein können:

“Many documentaries have only a slight narrative structure – they’re more open-ended than a single story would strictly permit. They often recount multiple incomplete narratives that are not exactly, or obviously, related to each other. In part this is a response to the fact that reality itself does not submit to the conclusive closure that a strong narrative structure would demand: life is messy and in flux, and it goes on after the film is finished.”³⁵⁶

Im Unterschied zur geschlossenen Form mit einem Haupthandlungsstrang kann sich dadurch ein relativ loser Ablauf der Handlungsstränge ergeben. Der linear-chronologische, kausal-logische und hierarchische Ablauf wird als Folge der Aufhebung von Kausalität und Finalität aufgelöst. Die einzelnen Handlungssegmente bekommen dadurch größere Autonomie.³⁵⁷ Stutterheim/Kaiser fassen zusammen:

³⁵¹ Hickethier, *Einführung in die Medienwissenschaft*, S.139.

³⁵² „Eindeutige Haupthandlung, die ununterbrochen durchgeführt wird mit strenger Unterordnung der evtl. vorhandenen Nebenhandlungen“ (Brauneck/Schneilin (Hg.), *Theaterlexikon*, S.329).

³⁵³ Vgl. z.B. das Ende von *Am Limit* (AT/DE 2007).

³⁵⁴ Benke, *Freistil*, S.44.

³⁵⁵ Benke, *Freistil*, S.42.

³⁵⁶ Barbash/Taylor, *Cross-cultural filmmaking*, S.379.

³⁵⁷ Vgl. Benke, *Freistil*, S.31f; Fielitz, *Drama*, S.141; Pfister, *Das Drama*, S.323.

„Episoden verpflichten nicht zu einer festen Struktur. Ein kausaler Bogen und abgeschlossener Handlungsverlauf ist nicht zwingend erforderlich. Charakteristisch für Episoden ist, dass sie unabhängig voneinander, also nicht im Sinne eines kausalen Prinzips zwingend auseinander hervorgehen, bzw. aufeinander folgen, sondern thematisch oder motiv-verknüpft sind. Sie sind dementsprechend ihrem Charakter nach selbständig, teilweise unabgerundet bis hin zu mosaikartig und fragmentarisch. Das Zusammenspiel einzelner Episoden ist vielseitig. Zeit, Ort und Figuren können wechseln. Die Bedeutung der filmischen Erzählung entsteht aus dem Zusammenspiel der Episoden.“³⁵⁸

Die Rede von den vielen Episoden und wechselnden Figuren impliziert, dass Dokumentarfilme nicht nur einen zentralen Protagonisten, sondern viele (mehr oder minder) gleichwertige Protagonisten haben können. Die offene Form der Dramaturgie bietet sich daher für Dokumentarfilme mit multiprotagonistischer Figurenkonzeption an. Diese Figurenkonzeption wird von österreichischen Cuttern, Dramaturgen und Regisseurinnen auch als „Ensemble“ bezeichnet; – ein Dokumentarfilm mit dieser Figurenkonzeption dementsprechend als „Ensemblefilm“³⁵⁹. Auch die englischen Begriffe für »Ensemblefilm« beziehen sich auf eine multiprotagonistische Figurenkonzeption: „Multi-Protagonist Film Genre; ensemble film/movie; manchmal auch: ensemble-cast film/movie.“³⁶⁰

2.5.1. Episodenstruktur

Sowohl von Appeldorn als auch von Rabiger wird beiläufig auf die Gestaltung durch »Episoden« hingewiesen, die sie jedoch als dramaturgisch unzureichend bewerten³⁶¹, als „nach den strengen Regeln der Dramaturgie nicht filmtauglich“³⁶². Appeldorn beschreibt eine Episodenstruktur anhand des dramatischen Bogens:

„Man darf nicht einfach einen dramatischen Bogen an den anderen hängen. Das Ergebnis wäre eine Handlung aus einzelnen, diesmal dramatischen Episoden, die dem Ablauf einer Wochenschau sehr ähneln würde. Eine Aneinanderreihung solcher Episoden ist aber eingleisig [...] und damit zur Erhaltung einer längeren Zuwendung nicht geeignet.“³⁶³

³⁵⁸ Stutterheim/Kaiser, *Handbuch der Filmdramaturgie*, S.280.

³⁵⁹ Recherche-Interview mit Cutter/Dramaturg Wolfgang Widerhofer vom 20.07.2011; vgl. auch die „Director’s comments“ von Regisseurin Mirjam Unger auf *Vienna’s Lost Daughters* (AT 2007), 0:01: Sie bezeichnet ihren Dokumentarfilm als »Ensemblefilm«. Dieser porträtiert acht Wiener Jüdinnen, die vor dem Nationalsozialismus nach New York flüchteten.

³⁶⁰ Wulff/Kaczmarek, „Ensemblefilm“, *Lexikon der Filmbegriffe*.

³⁶¹ Vgl. Appeldorn, *Der dokumentarische Film*, S.178 u. 186; Rabiger, *Directing the documentary*, S.235.

³⁶² Appeldorn, *Der dokumentarische Film*, S.192.

³⁶³ Appeldorn, *Der dokumentarische Film*, S.186.

Für Rabiger liegt die Unzulänglichkeit einer episodischen Gestaltung vor allem am Fehlen des „struggle for movement“, also am Fehlen einer vorwärtsdrängenden Entwicklung, ohne die keine dramatische Spannung zustande komme und der Dokumentarfilm „just a catalogue of expository episodes“³⁶⁴ bleibe. Appeldorn dagegen bezieht sich in seiner Begründung für das schwache Zuwendungspotential der »Episoden« auf die aristotelische Dramentheorie, in der auch der Ursprung für die negative Konnotation der »Episoden« zu liegen scheint.³⁶⁵ Aristoteles:

„Unter den einfachen Fabeln und Handlungen sind die episodischen die schlechtesten. Ich bezeichne die Fabel als episodisch, in der die Episoden weder nach der Wahrscheinlichkeit noch nach der Notwendigkeit aufeinanderfolgen.“³⁶⁶

Der Ausdruck »episodisch« bezieht sich hier auf „den verselbständigten, nicht in das Handlungsgefüge integrierten Teil der Fabel, also die »Episode« im heutigen Sinne“³⁶⁷. Im ursprünglichen Sinn geht »Episode« auf das griechische Wort »epeisodion« zurück und bezeichnet ein ‚Einschiebsel‘ zwischen den Chorgesängen eines dramatischen Stücks.³⁶⁸

Neben Appeldorn und Rabiger gibt nur Bernard Hinweise auf alternative Strukturen. In der aktuellen Auflage von *Documentary Storytelling* bezieht sie sich unter anderem auf den österreichischen Dokumentarfilm *Workingman's Death* (AT/DE 2005) von Michael Glawogger³⁶⁹ und beschreibt dessen alternativen Zugang als „chaptered approach to structure“³⁷⁰. Sie meint damit die „five portraits of heavy manual labor“³⁷¹, die in fünf aufeinanderfolgenden und an verschiedenen Orten spielenden Kapiteln präsentiert und von einer Titelsequenz und einem Epilog eingerahmt werden.³⁷² Zur inhaltlichen Ablaufgestaltung der einzelnen abgeschlossenen Kapitel und des ganzen Dokumentarfilms sagt Bernard jedoch nur sehr wenig: „Michael Glawogger's *Workingman's Death* [...] has a forward moving structure within each of the stories as well as overall.“³⁷³

³⁶⁴ Rabiger, *Directing the documentary*, S.235.

³⁶⁵ Vgl. Appeldorn, *Der dokumentarische Film*, S.186.

³⁶⁶ Aristoteles, *Poetik*, Kap.IX.

³⁶⁷ Manfred Fuhrmann, Anm. 8 zu Aristoteles, *Poetik*, Kap.IX.

³⁶⁸ Vgl. Brauneck/Schneilin (Hg.), *Theaterlexikon*, S.351.

³⁶⁹ Vgl. Bernard, *Documentary storytelling*, 2010, S.64-66. Die anderen von ihr genannten Beispiele sind keine Kinodokumentarfilme, sondern kurze Dokumentationen.

³⁷⁰ Bernard, *Documentary storytelling*, 2010, S.65.

³⁷¹ Bernard, *Documentary storytelling*, 2010, S.64; vgl. auch den Untertitel „5 Bilder zur Arbeit im 21. Jahrhundert“ (0:02) des Dokumentarfilms.

³⁷² Vgl. das Sequenzprotokoll von *Workingman's Death* (AT/DE 2005) im Anhang.

³⁷³ Bernard, *Documentary storytelling*, 2010, S.67.

In anderen deutschen und englischen Publikationen wurde die Struktur von *Workingman's Death* als „epic“³⁷⁴, „offen“ und „seriell“³⁷⁵ bezeichnet und vor allem durch den „Episoden“-Begriff charakterisiert. Auch Regisseur Glawogger selbst spricht von „Episoden“³⁷⁷. Der Dokumentarfilm bedient sich also jener Struktur, die in den Manualen von Appeldorn und Rabiger kritisiert und für die Ablaufgestaltung als ungeeignet beurteilt wird.³⁷⁸

Im folgenden Abschnitt soll nun der als Beispiel für eine alternative Struktur genannte Dokumentarfilm *Workingman's Death* analysiert werden. Die Erörterung des makrostrukturellen Ablaufs soll die Gestaltung mittels offener Form der Dramaturgie bzw. mittels Episodenstruktur illustrieren.

2.5.1.1. Beispiel: *Workingman's Death*

Buch und Regie: Michael Glawogger

Schnitt: Monika Willi / Ilse Buchelt

Produktionsland und Jahr: AT/DE 2005

Länge: 119 Min.

Synopsis

„Stirbt die Arbeiterklasse aus? Verschwindet körperliche Schwerstarbeit, oder wird sie nur unsichtbar? Wo ist sie im 21. Jahrhundert noch zu finden?“³⁷⁹ Das sind die grundlegenden Fragen, denen Regisseur Michael Glawogger anhand von fünf Porträts körperlicher Schwerstarbeit rund um den Globus nachgeht: Illegaler Kohleabbau in der Ukraine, Schwefelabbau in Indonesien, Tierschlachtung in Nigeria, Schiffsabwrackung in Pakistan und Stahlerzeugung in China. Eingerahmt werden die fünf Episoden von einer an Arbeiterfilme erinnernden Titelsequenz und einem in die Zukunft weisenden Epilog über ein zum Freizeitpark umfunktioniertes, ehemaliges Stahlwerk in Deutschland.

³⁷⁴ O.N., „Sight & Sound's films of the decade“.

³⁷⁵ Busch, „Hello place, hello complexity“, S.45.

³⁷⁶ Binter, *We shoot the world*, S.76 u. 78; Brandstetter, „Ausschlachten“, S.62; Busch, „Hello place, hello complexity“, S.45; Schiefer, „Interview: Workingman's Death“.

³⁷⁷ Huber/Möller, „Michael Glawogger im Gespräch mit Christoph Huber und Olaf Möller“.

³⁷⁸ Vgl. Appeldorn, *Der dokumentarische Film*, S.178 u. 186; Rabiger, *Directing the documentary*, S.235.

³⁷⁹ O.N., „Presseheft Workingman's Death“.

Workingman's Death lässt sich anhand des Modells der geschlossenen Form der Dramaturgie nicht analysieren, da dieser Dokumentarfilm die Grundvoraussetzungen dafür nicht erfüllt: Weder konzentrieren sich die fünf Episoden und der Epilog auf einen zentralen Protagonisten, noch wird der Rezipient über ein konkretes Ziel eines Protagonisten informiert, das Anlass für eine aktive Zielverfolgung sein könnte. Ebenso wenig wird ein Antagonist bzw. ein Konflikt zwischen Protagonist und Antagonist eingeführt. Aufgrund des fehlenden Konflikts ist auch kein eindeutiger Höhepunkt (im Sinne einer finalen Konfrontation zwischen Protagonist und Antagonist), auf den sich die Handlung zuspitzt, zu finden. Der Dokumentarfilm ist durch eine multiprotagonistische Figurenkonzeption gekennzeichnet.³⁸⁰

Multiprotagonistische Figurenkonzeption

Die einzelnen Episoden beschränken sich nicht auf einige wenige Protagonisten, sondern in jeder Episode treten viele Protagonisten auf. Ihre Namen werden (mit Ausnahme der Kohlearbeiter im Donbass, des Ziegenschlächters Ishaq Mohammed und des Rösters A-Boy) fast nie genannt. Sie treten oft unvermittelt auf, ohne vorher eingeführt worden zu sein, und verschwinden oft ebenso schnell wieder. Die Protagonisten werden zumeist bei körperlicher Schwerstarbeit, bei alltäglichen Arbeiten oder bei Gesprächen beobachtet bzw. direkt befragt, wobei die Fragen nicht zu hören sind. *Workingman's Death* hat also keinen linear-chronologischen, kausal-logischen Haupthandlungsstrang, sondern setzt sich aus mehreren aneinandergereihten, in sich geschlossenen Episoden zusammen, in denen viele verschiedene Figuren agieren.³⁸¹ Er ähnelt also einem „Episodenfilm“³⁸².

³⁸⁰ Vgl. das Sequenzprotokoll von *Workingman's Death* (AT/DE 2005) im Anhang.

³⁸¹ Vgl. das Sequenzprotokoll von *Workingman's Death* (AT/DE 2005) im Anhang.

³⁸² „Genre, in dem mehrere in sich geschlossene Kurzspiel- oder Kurzdokumentarfilme durch ein gemeinsames Merkmal in Beziehung zueinander gesetzt werden und zusammen die ungefähre Länge eines Langspielfilms ergeben.“ (Brunner/Wulff, „Episodenfilm“, *Lexikon der Filmbegriffe*).

Makrostruktureller Ablauf

Workingman's Death gliedert sich in eine Titelsequenz und sechs Episoden, wobei die letzte Episode als Epilog fungiert.

- Titelsequenz (Donbass, Ukraine) – Historische Aufnahmen von Schwerstarbeit
- Sequenz (Episode) 1 / „Helden“ (Donbass, Ukraine) – Kohleabbau heute
- Sequenz (Episode) 2 / „Geister“ (Kawa Ijen, Indonesien) – Schwefelabbau
- Sequenz (Episode) 3 / „Löwen“ (Port Harcourt, Nigeria) – Tierschlachtung
- Sequenz (Episode) 4 / „Brüder“ (Gaddani, Pakistan) – Schiffsabwrackung
- Sequenz (Episode) 5 / „Zukunft“ (Provinz Liaoning, China) – Stahlerzeugung
- Sequenz (Episode) 6 / „Epilog“ (Duisburg, Deutschland) – stillgelegtes Stahlwerk

Jede Episode enthält eine kurze Exposition und weist ihren eigenen, kleinen Bogen auf. Der große Gesamtbogen setzt sich aus der Titelsequenz, den fünf beispielhaften Episoden und dem Epilog zusammen. Die ersten fünf Episoden korrespondieren insofern, als sie verschiedene Aspekte körperlicher Schwerstarbeit im 21. Jahrhundert thematisieren und Antwort auf Glawoggers Ausgangsfragen geben. Der Epilog stellt hingegen einen Kontrast zu den fünf vorangegangenen Episoden dar.

Die filmzeitliche Gliederung der ersten vier Episoden ist ausgewogen: Sie nehmen jeweils zwischen rund 24 und 28 Minuten ein. Nur die fünfte Episode in China ist mit rund 8 Minuten deutlich kürzer. Der Epilog dauert nur rund vier Minuten.

Die rund dreiminütige Titelsequenz besteht aus einer Montage von Einstellungen aus Wochenschauen, Found Footage-Material, chinesischen Propagandafilmen, Dziga Vertovs *Entuziazm. Simfoniya Donbassa* (RU 1931), Georges Franjus *Le Sang des Bêtes* (FR 1949) und Leonid Lukovs *Bolshaya zhizn (1-ya seriya)* (RU 1940) und *Bolshaya zhizn (2-ya seriya)* (RU 1958).³⁸³ Sie zeigt unter anderem historische Aufnahmen vom Bergbau im Donbass-Revier, von Schlachthöfen und von der Heroisierung der körperlichen Schwerstarbeit. Die Titelsequenz nimmt damit thematische Motive der folgenden Episoden vorweg. Sie endet mit einem

³⁸³ Vgl. Binter, *We shoot the world*, S.77; Brandstetter, „Ausschlachten“, S.62; Huber/Möller, „Michael Glawogger im Gespräch mit Christoph Huber und Olaf Möller“; McKechneay, „Ich bin nicht ausgezogen, um eine These zu beweisen“, S.20; O.N., „Das große Leben“, *Internet Movie Database*; O.N., „Bolshaya zhizn (2-ya seriya)“, *Internet Movie Database*.

über der Einstellung eines Kohlearbeiters eingeblendeten Zitat von William Faulkner:

„You can't eat for eight hours a day nor drink for eight hours a day – nor make love for eight hours a day – all you can do for eight hours is work. Which is the reason why man makes himself and everybody else so miserable and unhappy.“³⁸⁴

Als wolle er Faulkners Zitat auf den Grund gehen, macht Glawogger nicht nur, wie er sagt, „die körperliche Arbeit selbst zum Gegenstand des Filmes“³⁸⁵, sondern konzentriert sich fast ausschließlich auf das minutiöse Dokumentieren der körperlichen Schwerstarbeit und der einzelnen Arbeitsabläufe:

„Das geht auf etwas zurück, was ich unbedingt selber machen wollte in meinem Film: Hauptsächlich den Akt der Arbeit zeigen, insbesondere den sinnlichen Akt; mir kommt vor, das ist in allen Arbeiterfilmen eine Auslassung: [...] die Arbeit war immer behauptet und kurz, und das wollte ich in *Workingman's Death* umgekehrt machen.“³⁸⁶

Die durch den Zwischentitel „Helden“ (0:02) angekündigte erste Episode macht einen Zeitsprung von den in der Titelsequenz gezeigten historischen Aufnahmen des sowjetischen Donbass in die Gegenwart des heute ukrainischen Donbass. Sie knüpft dadurch inhaltlich zwar an die Titelsequenz an, stellt jedoch einen Kontrast dar: Von den ertragreichen Zeiten des Kohleabbaus und den glorifizierten Arbeiterhelden ist nichts mehr übrig geblieben außer illegalen Flözen für den Eigenbedarf der verarmten Kumpel, wie aus einem Gespräch mit den Bergarbeitern hervorgeht (0:10-11).

Der kurzen Exposition des gegenwärtigen Donbass und mehrerer Kumpel, die für die Kamera die Posen der Stachanow-Statuen nachahmen (0:03-6), wird eine Montage von Archivaufnahmen rund um die Legende vom Bergarbeiter Aleksej Stachanow entgegengesetzt, der am 31. August 1935 im sowjetischen Donbass die Rekordmenge von 102 Tonnen Kohle in einer Schicht abgebaut haben soll. Die Zwischentitel „31. August 1935“, „Eine historische Nacht“, „Donbass, Sowjetunion“ und „102 Tonnen Kohle in einer Schicht“ sowie Transparente mit der Aufschrift „Es lebe die Stachanow-Volksbewegung“ und singende Arbeiter informieren über Zeit und Ort der historischen Ereignisse sowie über die Ikonisierung Stachanows zum Arbeiterhelden (0:06-7).

Die Kumpel im gegenwärtigen Donbass arbeiten zwar immer noch mit alten Methoden, es geht bei ihnen aber nicht mehr um Rekordfördermengen, sondern

³⁸⁴ *Workingman's Death* (AT/DE 2005), 0:02.

³⁸⁵ Schiefer, „Interview: Workingman's Death“.

³⁸⁶ Huber/Möller, „Michael Glawogger im Gespräch mit Christoph Huber und Olaf Möller“.

ums nackte Überleben. Ihre Arbeitsroutinen werden in (quasi) chronologischer Reihenfolge präsentiert: Die Kumpel robben am Bauch liegend durch den illegal errichteten Kohleschacht, schlagen Kohlebrocken mit Hammer und Meißel im Liegen aus dem Gestein (0:09-10, 0:11-14), machen im Schacht liegend eine Essenspause (0:14-15), schaufeln Kohlebrocken durch den Schacht und ziehen sie mit einem kleinen Wagen aus der Grube; schließlich zerkleinern sie die Kohle und füllen diese mit Hilfe ihrer Frauen in Säcke ab (0:15-18), um die Kohlesäcke mit ihren Fahrzeugen abzutransportieren (0:19-22). Dass der Kohleabbau hier nicht nur eine Männerdomäne ist, zeigt eine weitere Subsequenz über die Kohle-Arbeiterinnen (0:23-27).

Von ihrem Alltag abseits der Arbeit erfährt man nur sehr wenig aus dazwischen montierten Subsequenzen: Ein kurzes Gespräch mit einem Arbeiter-Ehepaar (0:18-19), ein spärlicher Einblick in das Zuhause eines Kumpels (0:22-23) sowie eine Hochzeit, bei der der Tradition folgend Blumen an einer Stachanow-Statue niedergelegt werden (0:27-29). Die erste Episode endet mit der Verabschiedung eines Kumpels in den Ruhestand und einer langen Einstellung eines Arbeiterdenkmals (0:29-31).

Die Exposition der durch den Zwischentitel „Geister“ (0:31) markierten zweiten Episode beginnt mit der rituellen Opferung einer Ziege, von der sich die indonesischen Schwefelarbeiter die Verschonung vor Unfällen erhoffen, wie dem Bericht eines Schwefelarbeiters zu entnehmen ist (0:31-35). Auch diese Episode zeigt anhand verschiedener Protagonisten den Arbeitsalltag in chronologischer Reihenfolge: Arbeiter gehen mit leeren Körben zur Abbaustelle, sammeln Schwefelstücke ein, beladen die Körbe und transportieren diese auf ihren Schultern zu Fuß vom Vulkan ins Tal (0:37-43, 0:44-46). Im Tal lassen sie die Körbe wiegen (0:52-53), schütten die Schwefelbrocken auf einen LKW, werfen die Körbe zum Entlüften auf einen Baum, um danach zu pausieren (0:54-55).

Zwischen den Subsequenzen der Arbeitsroutinen sind weitere Subsequenzen montiert, die anhand von Gesprächen mit und zwischen den Schwefelarbeitern Einblick in ihre Lebensumstände geben: Das Trinken und die Schlägereien (0:35-37), der Kontakt zu Frauen und Prostituierten (0:43-44, 0:46-47) und die musikalischen Vorlieben (0:53-54). Eine weitere Subsequenz zeigt Schwefelarbeiter im Kontakt mit Touristen, die Fotos machen, kleine Schwefelskulpturen kaufen oder sich nach dem Gewicht der Körbe erkundigen (0:47-51).

Die dritte, „Löwen“ (0:55) betitelte Episode in einem Schlachthof in Nigeria unterscheidet sich insofern von den beiden vorangegangenen Episoden, als hier die Chronologie der Arbeitsroutinen auf den ersten Blick weniger deutlich wahrnehmbar ist als in den beiden Episoden davor. Die Episode vermittelt auch keine Informationen über das Privatleben der Arbeiter. Glawogger selbst beschreibt die Vorgänge am Schlachthof als „Kreisel“³⁸⁷ bzw. als „Strudel“³⁸⁸:

„Da kommen die Ziegen, da kommen die Kühe, dann werden die geschlachtet, dann werden die geröstet, dann werden sie gewaschen, dann werden sie dort hingeführt, und es geht wieder vorbei wo die Kühe gerade gehäutet, zerschnitten, und in Teile zerlegt werden, und die werden zu den Taxis getragen. Diesen Strudel mach ich täglich in einer unglaublich dokumentarischen Weise mit, weil es das Herz dieses Ortes ist.“³⁸⁹

Aber der Reihe nach: Nach der örtlichen Exposition des Schlachthofes von „Port Harcourt, Nigeria“ (0:55-58), geht es in den ersten beiden Subsequenzen um das Schlachten und Rösten der Ziegen. Die Subsequenz über das Schlachten konzentriert sich auf den Ziegenschlächter Ishaq Mohammed, der von den anderen Arbeitern herbeigerufen wird und den Ziegen gegen Bezahlung die Kehle durchschneidet. In einem Interview gibt der Schlächter Auskunft über seine Arbeit und die Zahl der geschlachteten Ziegen pro Tag (0:58-1:03). Die Subsequenz über das Rösten fängt mit einer Gruppe von Röstern an und konzentriert sich dann auf die Arbeit eines einzelnen, namentlich nicht genannten Rösters, der ebenfalls über seine Arbeit spricht. Die Subsequenz zeigt danach weitere Röster bei der Arbeit (einer von ihnen nennt sich A-Boy) bzw. einen Wasserverkäufer, der den Röstern Wasserbeutel anbietet (1:03-06). Nach einer Subsequenz über das Schlachten der Kühe (1:06-10), geht es in der folgenden Subsequenz wieder um die Ziegen. Die gerösteten Ziegen werden zur Waschstelle transportiert und dort von den Wäschern gereinigt. Ein Wäscher gibt in einem Interview Auskunft über die Zahl der gewaschenen Ziegen pro Tag (1:10-12).

In weiterer Folge geht es nicht mehr um die Ziegen, sondern nur mehr um die geschlachteten Kühe. Die Kuhköpfe werden markiert und weiter transportiert. Ein Arbeiter erläutert das Markieren (1:12-14). Die Kuhköpfe werden zu Arbeitern geschleppt, die vor dem Rösten die Hörner entfernen. Am Röstplatz erklärt ein anderer Arbeiter die Vorgehensweise: Das Abhacken der Hörner sowie das Rösten, Waschen und Verkaufen der Kuhköpfe (1:14-17). In der folgenden

³⁸⁷ Huber/Möller, „Michael Glawogger im Gespräch mit Christoph Huber und Olaf Möller“.

³⁸⁸ Tonnar, „Wie darf man die Welt auch anschauen?“.

³⁸⁹ Tonnar, „Wie darf man die Welt auch anschauen?“.

Subsequenz werden die Kühe in ihre Einzelteile zerlegt. Die Arbeiter verhandeln mit Kunden über den Fleischpreis, bevor das ausgewählte Fleisch gewaschen wird. Beim Waschen streiten zwei Arbeiter um das Fleisch. Nach dem Waschen wird das Fleisch zu Fuß zum Auto oder Taxi des Kunden transportiert. Das Schlusswort der Episode hat ein Arbeiter, der während des Häutens einer Kuh im Off über das Leiden der Arbeiter und Gottes Gnade spricht. Ein langsamer Zoom Out zeigt am Ende noch einmal die Totale des Schlachthofes (1:17-21).

Über die genauen Lebensumstände der Schlachtarbeiter erfährt man im Gegensatz zu den beiden Episoden davor gar nichts. Unterbrochen werden die Subsequenzen über die Arbeitsroutinen nur von einer kurzen Subsequenz, in der verschiedene Arbeiter für die Kamera posieren. Ein weiterer Arbeiter bittet in einem kurzen Interview um Gottes Hilfe (1:14).

Die vierte Episode „Brüder“ (1:21f) handelt von Arbeitern verschiedener Herkunft, die im pakistanischen Gaddani ausrangierte, schrottreife Tankschiffe zerschneiden. Glawogger bezeichnet sie als „filmisch schwierigste Episode, und vielleicht auch die brüchigste“³⁹⁰ und erläutert auch den Grund dafür:

„Pakistan war am schwierigsten, weil der Ort nicht fassbar war, ich habe nicht kapiert, wie die ein Schiff zerlegen. Die haben nichts gearbeitet, und das Schiff war weg! Das ist so großteilig und geht so langsam. Erst langsam bin ich dahinter gekommen, wann bei Flut und bei Ebbe wo innen geschweißt wird. Es war sehr schwierig, die Bilder zusammenzuklauben, wann das große Teil abgeschweißt wird, wann der letzte Knack kommt, wenn es weggezogen wird.“³⁹¹

Die Exposition des Ortes zeigt verschiedene Schiffsrümpfe, auf Ketten kletternde Arbeiter und ein ankommendes Tankschiff, das am Strand von Gaddani auf Grund läuft. Im Off und im On klagt ein staatenloser Arbeiter über sein Leid (1:21-23).

Aus den nachfolgenden Interviews mit verschiedenen Arbeitern erfährt man, dass die meisten Arbeiter aus dem verarmten Volk der Paschtunen stammen bzw. dass einige schon sehr lange hier arbeiten. Ein Arbeiter erklärt, dass sie sich trotz unterschiedlicher Herkunft wie Brüder fühlen und sich gegenseitig unterstützen (1:23-25). Die nächste Subsequenz zeigt die Arbeiter bei Tagesanbruch. Sie gehen zur Werft und beten gemeinsam (1:25-28).

Die folgenden Subsequenzen befassen sich fast ausschließlich mit den Schweißarbeiten der Arbeiter, die innen und außen Stahlteile vom Schiff abtrennen. Hier offenbart sich zum ersten Mal die erstaunliche Leistung ihrer Arbeit: Große Stahlteile krachen ins Meer und ganze Schiffsteile werden von

³⁹⁰ Huber/Möller, „Michael Glawogger im Gespräch mit Christoph Huber und Olaf Möller“.

³⁹¹ Huber/Möller, „Michael Glawogger im Gespräch mit Christoph Huber und Olaf Möller“.

Seilwinden ins Meer und an Land gezogen. Dazwischen erfahren wir aus Interviews von den Gefahren der Arbeit, ihrer Angst und ihrer Gottesgläubigkeit und beobachten sie beim Pausieren, Tee trinken und beim Besprechen der weiteren Vorgehensweise (1:28-31, 1:33-39). Zwischen den beiden Subsequenzen ist eine kuriose Subsequenz über einen Fotografen montiert, der gegen Bezahlung Fotos von den mit einer Waffe posierenden Arbeitern macht (1:31-33).

Von der privaten Seite der Arbeiter erfährt man auch in dieser Episode nur sehr wenig. Eine Subsequenz zeigt die Arbeiter bei der Körperpflege, beim Wäsche waschen, Kochen, Essen und Ruhen (1:39-42). Die Episode endet mit Arbeitern, die am Schrottplatz Stahlplatten auf einen riesigen Haufen werfen und mit einem Arbeiter, der den Gebetsaufrufen folgt und seine Arbeit unterbricht, um auf dem Gebetsteppich kniend zu beten (1:42-45).

Die fünfte, in der chinesischen Provinz Liaoning angesiedelte Episode trägt den Zwischentitel „Zukunft“ (1:45) und ist wesentlich kürzer als die Episoden davor.³⁹² Sie weist einerseits durch den Aspekt der Schwerstarbeit im Stahlwerk von Anshan inhaltliche Korrespondenzen zu den anderen Episoden auf; andererseits ortet Schiefer in der „fünften Episode dramaturgisch einen Bruch, wo die Arbeit als solche nicht mehr dargestellt wird“³⁹³. Das liegt laut Glawogger vor allem daran, dass die China-Episode eine dramaturgische Überleitung zum finalen Epilog in Duisburg darstellt:

„Ich hab’s hineingedreht, um Richtung Duisburg zu kommen, der Bruch mit der Pakistan-Episode wäre mir zu absurd gewesen. Ich hatte auch mehr aus Duisburg in dem Film, wie die Mädchen über Beziehungen und Knutschen reden, hab’s aber dann mit China ‚eingekocht‘, auch der Zusammenhang über den Zukunftsglauben, die Zukunft, die man dann in Duisburg sieht und von der sie in China nichts wissen.“³⁹⁴

Ganz ohne Bilder der Schwerstarbeit kommt diese Episode dann aber doch nicht aus: Der Dokumentation der Arbeit an den Hochöfen wird im Vergleich zu den Arbeiten in den anderen Episoden nur viel weniger Filmzeit gewidmet. Der Fokus liegt auf den Gesprächen mit den Arbeitern, die im Gegensatz zu den anderen dokumentierten Schwerstarbeitern nicht nur auf Muskelkraft und archaische Arbeitsmethoden vertrauen, sondern auch auf den Einsatz von Fachwissen und den technologischen Fortschritt, der Chinas Effizienz in der Stahlproduktion, internationale Konkurrenzfähigkeit und glorreiche Zukunft sichern soll (1:47-52).

³⁹² Vgl. das Sequenzprotokoll von *Workingman’s Death* (AT/DE 2005) im Anhang.

³⁹³ Schiefer, „Interview: Workingman’s Death“.

³⁹⁴ Huber/Möller, „Michael Glawogger im Gespräch mit Christoph Huber und Olaf Möller“.

An die Vergangenheit erinnert nur mehr ein riesiges Mao-Zedong-Denkmal in der nahegelegenen Provinzhauptstadt Shenyang, das Mao mit Arbeitern, Bauern und Soldaten zeigt. Auf dem Platz um das Denkmal treffen sich Menschen zum Turnen oder Tanzen, und Kalligraphen pinseln mit Wasser chinesische Schriftzeichen auf den glatten Steinboden (1:45-47, 1:51-52).³⁹⁵

Im „Epilog“ spitzt sich der in der China-Episode angesprochene Aspekt der Zukunft der Schwerstarbeit weiter zu. Während die chinesischen Schwerstarbeiter noch an die Zukunft der Stahlindustrie glauben, ist anhand des ehemaligen Stahlwerks Duisburg-Meiderich zu sehen, wie diese Zukunft möglicherweise auch bald anderswo aussehen wird: Das Stahlwerk wurde zum vom englischen Lichtkünstler Jonathan Park bunt illuminierten „Landschaftspark Duisburg-Nord“ umfunktioniert, in dem Jugendliche ihre Freizeit verbringen (1:52-57).

„Die Ukraine, Indonesien, Nigeria, Pakistan und China erscheinen als Refugien körperlicher Schwerstarbeit, während als Kontrast dazu der Industriepark von Duisburg [...] suggeriert, dass im Inneren der europäischen Wohlfahrtsstaaten nur noch eine musealisierte Erinnerung an industrielle Arbeit existiert.“³⁹⁶

Glawogger schließt damit seinen Gesamtbogen von Titelsequenz, beispielhaften Episoden und Epilog und gelangt trotz offener Form zu einem annähernd abgerundeten Ende, das jedoch nicht am Anfang des Filmes angelegt und daher auch nicht vorhersehbar war. Dazu Glawogger: „Natürlich versucht man, einen Bogen ins Material zu bringen, muss kämpfen und eingreifen, damit es weitergeht – die Wirklichkeit ist oft doch stärker als die Dramaturgie.“³⁹⁷

Selbständigkeit der Episoden

Bei der Erörterung der offenen Form der Dramaturgie war von einer gewissen Selbständigkeit der Handlungssegmente (Episoden) die Rede. Die Beschreibung der Struktur von *Workingman's Death* als „offen“ und „seriell“³⁹⁸ deutet schon an, dass die Episoden weder einer strikten Hierarchie unterworfen sind, noch in ihrem Ablauf zwingend durch eine kausal-logische Verknüpfung auseinander hervorgehen. Außerdem hätte man die Aneinanderreihung der fünf Beispiele körperlicher Schwerstarbeit leicht um einige Beispiele erweitern können (wenn man die Verlängerung der Filmzeit einmal außer Acht lässt).

³⁹⁵ Vgl. Glawogger, *Workingman's Death*, S.100-103.

³⁹⁶ Brandstetter, „Ausschlachten“, S.62.

³⁹⁷ Huber/Möller, „Michael Glawogger im Gespräch mit Christoph Huber und Olaf Möller“.

³⁹⁸ Busch, „Hello place, hello complexity“, S.45.

Während man für die erste Episode im Donbass als Kontrast zur Titelsequenz und für die fünfte Episode in China als Überleitung zum Epilog noch eine gewisse Logik des Ablaufs argumentieren kann, scheinen die Episoden 2 bis 4 in Indonesien, Nigeria und Pakistan nicht an eine feste Reihenfolge gebunden zu sein. Sie folgen in ihrem Ablauf keiner ersichtlichen Logik und könnten daher auch in einer anderen Reihenfolge präsentiert werden. Alle drei Episoden sind in sich abgeschlossen, weisen keine diegetischen Überschneidungen mit den anderen Episoden auf und enden abrupt mit einem harten Schnitt auf den Zwischentitel der folgenden Episode.³⁹⁹

Ein Indiz für diese Offenheit der Dramaturgie und die Selbständigkeit der Episoden liefert die Debatte um die Platzierung der nigerianischen Schlachthof-Episode in der Mitte des Dokumentarfilms. Auf den Hinweis, dass „bei der Uraufführung letztes Jahr in Venedig ein Teil des Publikums während der reichlich blutigen Schlachthof-Szenen den Saal verlassen haben soll“, antwortet Glawogger:

„Manche im Team waren der Ansicht, diese Episode ans Ende des Films zu legen, damit möglichst viel Publikum bis dahin sitzen bleibt. Das habe ich nicht gemacht. Es gibt durchaus Leute, die rausgehen, weil es ihnen zu grausig wird, aber wir haben auch beobachtet, dass diese Leute wieder kommen, wenn die Nigeria-Episode vorbei ist. Weil sie zuvor, in den ersten Episoden, ein Vertrauensverhältnis zum Film entwickeln konnten.“⁴⁰⁰

Die Position der Nigeria-Episode im Ablauf des Dokumentarfilms stand also nicht von vornherein fest, sondern ist Resultat einer nach den Dreharbeiten getroffenen, dramaturgischen Gestaltungsentscheidung des Regisseurs.

Verbindendes Element

Da es in *Workingman's Death* keinen zentralen, strukturgebenden Protagonisten gibt, der in allen Episoden auftritt, muss auf ein anderes Verbindungselement zurückgegriffen werden, um die multiprotagonistischen Episoden zusammenzuhalten. Dies kann durch ein zentrales Thema geschehen, das in allen Episoden präsent ist. In *Workingman's Death* ist es das gemeinsame Thema der Schwerstarbeit, das in jeder Episode in unterschiedlichen Facetten behandelt wird. Jede Episode stellt somit eine Variation des episodенübergreifenden, zentralen Themas dar.

³⁹⁹ Vgl. das Sequenzprotokoll von *Workingman's Death* (AT/DE 2005) im Anhang.

⁴⁰⁰ Kammerer, „Schöne Helden sind wir“.

2.5.2. Mosaikstruktur nach Nichols

Als weitere alternative Struktur wird in den berücksichtigten Dokumentarfilm-Manualen nur von Barbash/Taylor kurz auf die Struktur des sogenannten „mosaic“⁴⁰¹ in den Dokumentarfilmen des amerikanischen Juristen und Dokumentarfilmers Frederick Wiseman⁴⁰² hingewiesen und seine dokumentarische Verfahrensweise erläutert:

„Frederick Wisemans films [...] focus on institutions [...] and typically follow a number of individuals in different contexts, not necessarily chronologically. His films tend to contain lots of snippets of different stories involving different protagonists. Dramatically speaking, one character tends to get substituted for another as the film goes along.“⁴⁰³

In der Dokumentarfilmtheorie wurde der Terminus „mosaic structure“⁴⁰⁴ erstmals in einem 1978 erschienenen Aufsatz von Nichols erwähnt, in dem er über die Struktur der Dokumentarfilme Wisemans referiert:

„Weil Wiseman sowohl die Erzählung als auch die direkte Adressierung des Dokumentarfilms (bei der ein Sprecher explizit eine Erklärung geben kann) verwirft, bedient er sich eines anderen Organisationsprinzips, das die Voraussetzungen für die Anordnung und damit die Beziehung zwischen den Ereignissen verändert. Dieses Prinzip lautet: mosaikhafte Struktur des Ganzen, aber narrative Struktur der Teile (der Sequenzen).“⁴⁰⁵

Nichols zufolge sind die Einzelsequenzen in Wisemans Dokumentarfilmen zwar narrativ, jedoch nicht in ihrer Relation zueinander. Die Einzelsequenzen bilden keine größere narrative Einheit, folgen also keinen linear-chronologischen bzw. kausal-logischen Verknüpfungsprinzipien, sondern sind relativ autonom; oder, um beim bildlichen Aspekt des »Mosaik«-Begriffs zu bleiben: Jede Sequenz stellt einen eigenständigen Mosaikstein des mosaikartigen Gesamtbildes dar.⁴⁰⁶

Je nach Sichtweise gibt es in der Figurenkonzeption einer Mosaikstruktur entweder gar keine Hauptfiguren – Hohenberger spricht in diesem Zusammenhang von „»heldenlosen« Narrationen“⁴⁰⁷ – oder aber sehr viele:

⁴⁰¹ Barbash/Taylor, *Cross-cultural filmmaking*, S.380.

⁴⁰² Vgl. Buttino, „Wiseman, Frederick“, *Encyclopedia of the documentary film*, S.1455-1457.

⁴⁰³ Barbash/Taylor, *Cross-cultural filmmaking*, S.380.

⁴⁰⁴ Nichols, „Fred Wiseman's documentaries“, S.18.

⁴⁰⁵ Ich zitiere hier die deutsche Übersetzung: Nichols, „Die Dokumentarfilme von Frederick Wiseman“, S.111. Im Original heißt es „mosaic structure“ (Nichols, „Fred Wiseman's documentaries“, S.18).

⁴⁰⁶ Vgl. Nichols, „Die Dokumentarfilme von Frederick Wiseman“, S.108-116 u. 133; vgl. auch Hohenberger, „Frederick Wisemans Kino des Sozialen“, S.10-12; Hohenberger, *Die Wirklichkeit des Films*, S.83;

⁴⁰⁷ Hohenberger, „Frederick Wisemans Kino des Sozialen“, S.21.

„Anstatt aber einem Helden durch eine Reihe von Funktionen zu folgen wie in der Erzählung, folgt Wiseman vielen Helden durch eine geringe Anzahl von Funktionen (wobei für gewöhnlich die Ausübung einer Funktion durch einen Helden eine Facette des Gesamtmosaiks darstellt). Die Helden werden durchaus als Individuen gezeigt, aber sie bilden eine begrenzte Anzahl von Charakteren, denen der Film für einige ausgewählte Funktionen nachgeht, um sie dann wieder zu verlassen.“⁴⁰⁸

Bezugnehmend auf Nichols' Begriff der »mosaic structure« sprechen Barbash/Taylor von einer „multi-stranded organization“⁴⁰⁹, also einem vielsträngigen Handlungsablauf. Diese Beschreibung ist meiner Ansicht nach jedoch irreführend, da es in der »mosaic structure« keine durchgängigen Handlungsstränge gibt. Plantinga wiederum beschreibt „Wiseman's films and all open structures“ als „loose, episodic form“⁴¹⁰ und greift Nichols' Begriff des „mosaic“⁴¹¹ ebenso auf. Die Mosaikstruktur kann daher den bisherigen Zitaten zufolge als relativ lose Aneinanderreihung einer Vielzahl von narrativen Mikroepisoden aufgefasst werden, die durch das gemeinsame Thema (zumeist das Porträt einer Institution) verbunden werden.⁴¹²

Frederick Wisemans dokumentarische Arbeitsmethode und Art der Ablaufgestaltung wird auch von anderen Filmpraktikern aufgegriffen. Der Dokumentarfilmer Constantin Wulff verfolgt bei seinem Dokumentarfilm *In die Welt* (AT 2008), einem Porträt der Semmelweis Frauenklinik in Wien, einen dokumentarischen Zugang in der Tradition Wisemans und des amerikanischen Direct Cinema.⁴¹³

„Die Drehmethode war von den Prinzipien des ‚Direct Cinema‘, von einem möglichst direkten dokumentarischen Beobachten, bestimmt. Dieser ‚direkte Blick‘ verzichtet auf Inszenierung, Interviews, Anweisungen an die Handelnden und auf das Nachstellen von Situationen.“⁴¹⁴

Im folgenden Abschnitt wird nun der makrostrukturelle Ablauf von *In die Welt* als Beispiel für eine Mosaikstruktur im Detail erläutert.

⁴⁰⁸ Nichols, „Die Dokumentarfilme von Frederick Wiseman“, S.113.

⁴⁰⁹ Barbash/Taylor, *Cross-cultural filmmaking*, S.380.

⁴¹⁰ Plantinga, *Rhetoric and representation in nonfiction film*, S.138.

⁴¹¹ Plantinga, *Rhetoric and representation in nonfiction film*, S.145.

⁴¹² Darüber hinaus kann die Mosaikstruktur auch als spezielle Variante der Episodenstruktur angesehen werden, deren kurze Episoden – im Unterschied zur Episodenstruktur – an einem einzigen Ort spielen.

⁴¹³ Vgl. Interview mit Constantin Wulff auf der DVD *In die Welt* (AT 2008), 0:00-01, sowie in O.N., „*In die Welt*“, Booklet zum DVD-Video, S.3 u. 5.

⁴¹⁴ Regiestatement von Constantin Wulff in O.N., „*In die Welt* DVD-Presseheft“, S.4.

2.5.2.1. Beispiel: *In die Welt*

Buch, Regie und Ton: Constantin Wulff

Schnitt: Dieter Pichler

Produktionsland / Jahr: AT 2008

Länge: 87 Min.

Synopsis

In die Welt ist ein kaleidoskopartiges Porträt der Ignaz-Semmelweis-Frauenklinik der Stadt Wien, einer reinen Geburtsklinik, die ausschließlich auf die Behandlung von Frauen vor, während und nach der Geburt ihres Kindes spezialisiert ist. Der Dokumentarfilm zeigt zahlreiche Protagonistinnen in verschiedenen Stadien der Schwangerschaft, drei Geburten sowie mehrere Protagonistinnen mit ihren Neugeborenen. Kontrastiert werden diese Einzelschicksale durch episodenhafte Szenen des Klinikalltags und der begleitenden Routinetätigkeiten, die ebenso zum Gesamtbild des Mikrokosmos Geburtsklinik gehören.

In die Welt verfolgt einen anderen dramaturgischen Ansatz als die von den Dokumentarfilm-Manualen bevorzugte geschlossene Form der Dramaturgie. Der Dokumentarfilm erzählt keine linear-chronologisch und kausal-logisch aufgebaute Geschichte einer zentralen Protagonistin, die aktiv ein Ziel verfolgt. Darüber hinaus ist weder die Einführung eines Antagonisten noch die Gestaltung eines Konflikts zwischen Protagonistin und Antagonist erkennbar. Die wichtigste Grundlage für die Mosaikstruktur liefert die multiprotagonistische Figurenkonzeption des Dokumentarfilms.

Multiprotagonistische Figurenkonzeption

Regisseur Constantin Wulff erläutert seine Entscheidung gegen eine monoprotagonistische Figurenkonzeption:

„Bereits im Vorfeld der Dreharbeiten habe ich gewusst, dass ich für mein Sujet keine einfache Dramaturgie wählen kann. Eine einfache Dramaturgie wäre zum Beispiel, wenn wir eine Frau begleitet hätten in der Schwangerschaft, ihre Erlebnisse dokumentiert und am Ende dann noch die glücklichen Eltern mit dem Baby gezeigt hätten. Das wäre eine Erzählform, die vielleicht das individuelle Erleben darstellen würde, aber meiner Sicht auf das Phänomen Geburt wäre ich damit in keiner Weise gerecht geworden.“⁴¹⁵

⁴¹⁵ Interview mit Constantin Wulff auf der DVD *In die Welt* (AT 2008), 0:04-05, sowie in O.N., „*In die Welt*“, Booklet zum DVD-Video, S.5.

Stattdessen treten sehr viele Protagonistinnen auf: Insgesamt sind 22 Frauen in verschiedenen Situationen vor, während und nach der Geburt ihres Kindes zu beobachten.⁴¹⁶ Diese Auftritte werden filmübergreifend durch die „Homogenität des Schauplatzes“⁴¹⁷ verbunden. Die Exposition der einzelnen Auftritte ist minimalistisch – der Rezipient erhält weder Informationen über die genaue Zeit oder den Raum in der Klinik noch über die Namen der Protagonistinnen bzw. des Klinikpersonals. Die einzelnen Protagonistinnen werden nicht über eine längere Zeit begleitet, sondern sie kommen im Dokumentarfilm – mit Ausnahme von Protagonistin 2 in den Sequenzen 2 und 14⁴¹⁸ – jeweils nur einmal an einem bestimmten Punkt ihrer Schwanger- oder Mutterschaft vor.⁴¹⁹ Grissemann sagt über Regisseur Constantin Wulff:

„Er liefert keine rund erzählten Porträts werdender Mütter, keine „Was-wurde-aus“-Geschichten, keine der klassischen human interest stories, die sich gleichsam automatisch an das Thema zu binden scheinen. *In die Welt* führt anderes vor: knappe, hervorgehobene Episoden von der Verwaltung der Klinik und den Erlebnissen anonymer Schwangerer in den Mühlen der medizinischen Verwaltung, der sie sich anvertraut haben.“⁴²⁰

Die einzige erkennbare, kurze Entwicklung durchläuft Protagonistin 2: Sie erzählt in Sequenz 2 beim Erstaufnahmegespräch von ihrer ungewollten Schwangerschaft (0:06-08) und erfährt später in Sequenz 14 bei der Ultraschall-Voruntersuchung, dass ihr ungeborenes Kind einen Herzfehler hat (0:40-47). Eine längere Entwicklungsphase oder eine Auflösung, also Informationen über den weiteren Verlauf und den Ausgang der Schwangerschaft, werden dem Rezipienten jedoch nicht vermittelt.⁴²¹

„In diesem losen Umgang mit seinen Protagonistinnen entspricht der Film in gewisser Weise den Bedingungen in einer großen Klinik, in der die vielen Patientinnen ja auch nicht von Anfang bis zum Ende von denselben Personen betreut werden. Der Film spiegelt dieses Verhältnis in seiner Form, ohne es jedoch zu kritisieren.“⁴²²

Die einzelnen Sequenzen sind – wenn man sie als abgeschlossen betrachtet – zwar narrativ und verfügen über einen chronologischen Ablauf; zwischen den Sequenzen können jedoch aufgrund der fehlenden zeitlichen und örtlichen Exposition und der ständig wechselnden Protagonistinnen keine chronologischen

⁴¹⁶ Vgl. das Sequenzprotokoll von *In die Welt* (AT 2008) im Anhang.

⁴¹⁷ O.N., „*In die Welt*“, Booklet zum DVD-Video, S.4.

⁴¹⁸ *In die Welt* (AT 2008), 0:06-08 u. 0:40-47.

⁴¹⁹ Vgl. das Sequenzprotokoll von *In die Welt* (AT 2008) im Anhang.

⁴²⁰ Grissemann, „Stefan Grissemann zu Constantin Wulffs *In die Welt*“.

⁴²¹ Vgl. das Sequenzprotokoll von *In die Welt* (AT 2008) im Anhang.

⁴²² Hufendiek, „Geburt als körperliches Ereignis“.

oder kausalen Verknüpfungen hergestellt werden, die für die Struktur einer durchgehenden Erzählung und eines Handlungsbogens nötig wären. Eine Sequenz oder Szene löst einfach die vorhergehende ab:

„Constantin Wulff und sein Cutter Dieter Pichler [...] ordnen das Universum ihres Films am Schneidetisch entlang einzelner Spannungseinheiten und widerstehen weitgehend jeder Versuchung, eine Geschichte abzurunden oder einen über die aktuelle Szene hinausweisenden Handlungsbogen zu konstruieren.“⁴²³

Dieselbe Auffassung vertritt Hallensleben: „Der Film verweigert sich auch bewusst dem Trend, den Stoff mit längeren narrativen Bögen und künstlichen Dramatisierungen aufzumotzen.“⁴²⁴ Dadurch soll laut Regisseur Wulff einerseits der Eindruck der Gleichzeitigkeit und Parallelität der Ereignisse in der Klinik entstehen

„Ich wollte von Anfang an die Arbeit in der Geburtsklinik in den Vordergrund rücken und meinen ersten Eindruck in der Klinik, der einer der Überwältigung war, veranschaulichen: Dass pausenlos alles parallel und gleichzeitig geschieht. Und hierfür gibt es offensichtlich keinen Beginn oder ein Ende im klassischen Sinne.“⁴²⁵

und andererseits der Eindruck einer *Gleichwertigkeit* der einzelnen Elemente der Klinik:

„Ja, das war mir von Anfang an wichtig, dass alles gleichwertig gezeigt werden sollte. [...] Dass wir alle Aspekte in der Klinik gleichrangig zeigen wollten. [...] Der Verzicht auf Hierarchisierung im Prozess des filmischen Arbeitens war mir sehr wichtig, denn eine grundlegende Idee war es zu zeigen, dass alles mit allem zusammenhängt und dass es in einer solchen Organisationsform einen Kreislauf gibt, der darauf basiert, dass jeder einzelne Bereich funktioniert. Und wenn einmal ein Teil auslässt, dann hat das Konsequenzen für den gesamten Kreislauf.“⁴²⁶

Aufgrund des Fehlens einer linear-chronologischen und kausal-logischen Geschichte, an der sich normalerweise die Struktur des Dokumentarfilms orientieren würde, wird der dramaturgische Ablauf erst durch die Gestaltung und Montage des gedrehten Filmmaterials in der Postproduktionsphase herausgearbeitet.⁴²⁷ Dazu Cutter Dieter Pichler:

⁴²³ Szely, „Aus der Klinik“, S.89.

⁴²⁴ Hallensleben, „In die Welt“, S.34.

⁴²⁵ O.N., „In die Welt“, Booklet zum DVD-Video, S.5.

⁴²⁶ O.N., „In die Welt“, Booklet zum DVD-Video, S.6.

⁴²⁷ Hinsichtlich der Menge des gedrehten Filmmaterials gibt es widersprüchliche Aussagen: Während Regisseur Constantin Wulff von 50 bis 60 Stunden spricht (Vgl. Schiefer, „Constantin Wulff: In die Welt – Interview“), berichtet Cutter Dieter Pichler von 90 Stunden Filmmaterial (Vgl. Pscheider, „Immer ganz nahe am Material“, S.72).

In die Welt beginnt in der Pre-Title-Sequenz mit einem „alarmierenden Bild“⁴²⁹ bzw. mit einem „kritischen Moment“⁴³⁰: Das Frühgeborene Michael liegt röchelnd im Brutkasten und wird aufgrund eines Lungenproblems von einer Ärztin behandelt. Die Mutter des Kindes ist nicht anwesend, nur der Vater ist zu sehen. Die Ereignisse in der Pre-Title-Sequenz erfüllen offenbar die dramaturgische Funktion des »Hooks / Teasers«: Die Abgrenzung am Filmanfang und die Tatsache, dass das Frühgeborene und dessen Vater danach nie mehr vorkommen, lassen darauf schließen, dass die Pre-Title-Sequenz vor allem das Interesse des Rezipienten wecken bzw. inhaltlich-thematische Motive vorwegnehmen soll. Es wird angedeutet, dass es hier um die „Fragilität des Menschenlebens“⁴³¹ geht. Dazu Constantin Wulff: „Ich wollte damit verdeutlichen, dass es bei jeder Geburt grundsätzlich um Leben und Tod geht.“⁴³² Und Szely erläutert:

„Damit sucht der Film seinen Gegenstand, die Geburtsklinik, schon in den ersten Minuten dort auf, wo seine Widersprüche am deutlichsten sind. Wir werden in das – technoide – Zentrum einer Institution geworfen, die sich der Organisation des – natürlichen – Vorgangs der Geburt verschrieben hat und sind sofort mit dem Tod konfrontiert.“⁴³³

Der nun folgende Ablauf spielt sich, wie Wulff es nennt, auf diesem „Resonanzboden des Existentiellen“⁴³⁴ ab.

In der ersten Sequenz erfolgt eine kurze Exposition: In einem Establishing Shot sind die Hausfront der Klinik mit der Aufschrift ‚Ignaz-Semmelweis-Frauenklinik der Stadt Wien‘ und eine eintretende Frau zu sehen (0:03). Das ist eine von nur zwei Außenansichten der Klinik: Die zweite folgt in Sequenz 7, in der ein Klinikmitarbeiter Akten über den Hof transportiert (0:16). Von der nächsten Einstellung an spielt der Dokumentarfilm im Inneren der Klinik und konfrontiert den Rezipienten sofort mit der ersten Protagonistin. Es handelt sich dabei jedoch nicht um die Frau, die im oben genannten Establishing Shot in einer Totale beim Betreten der Klinik zu sehen ist.

In den ersten acht Sequenzen werden nun die Protagonistinnen 1 bis 6 (0:03-06, 0:06-08, 0:10-13, 0:14-16, 0:21-22) mit Abläufen aus dem Klinikalltag kontrastiert (0:08-10, 0:13-14, 0:16-21). Sämtliche Protagonistinnen befinden sich

⁴²⁹ Grisseemann, „Stefan Grisseemann zu Constantin Wulffs *In die Welt*“.

⁴³⁰ O.N., „*In die Welt* Synopsen“.

⁴³¹ Grisseemann, „Stefan Grisseemann zu Constantin Wulffs *In die Welt*“.

⁴³² O.N., „*In die Welt*“, Booklet zum DVD-Video, S.8.

⁴³³ Szely, „Aus der Klinik“, S.87.

⁴³⁴ O.N., „*In die Welt*“, Booklet zum DVD-Video, S.8.

in Situationen vor der Geburt – bei der Ultraschall-Voruntersuchung, beim Erstaufnahmegespräch oder bei weiteren Untersuchungen. Die Protagonistinnen 3, 4 und 6 haben Wehen und stehen offenbar kurz vor dem Geburtstermin (0:10-13, 0:14-16, 0:21-22). Ein erster Höhepunkt deutet sich hier schon an.

In Sequenz 9 folgt die erste Geburt, der erste Höhepunkt (»Climax«): Protagonistin 7 bekommt am Rücken liegend ihr Kind, während ihr Freund/Ehemann im Hintergrund zusieht. Sie ist mit fast elfeinhalb Minuten die längste Sequenz und macht ungefähr ein Achtel der gesamten Filmzeit aus (0:22-33).

Nach diesem ersten Höhepunkt werden wieder Situationen vor der Geburt gezeigt: Protagonistin 8 beim Erstaufnahmegespräch (0:34-37), Protagonistin 9 beim Vorbereitungsgespräch auf den Kaiserschnitt (0:37-40), und Protagonistin 2 bei der Ultraschall-Voruntersuchung (0:40-47), nachdem sie bereits beim Erstaufnahmegespräch zu sehen war (0:06-08). Diese Sequenzen werden wieder mit Sequenzen aus dem Klinikalltag kontrastiert: Wartende Menschen am Gang, Reinigungspersonal bei der Arbeit und eine Mitarbeiterin bei Laboranalysen (0:33-34, 0:37, 0:47-48).

In den Sequenzen 16-20 sind nun zum ersten Mal Protagonistinnen in Situationen nach der Geburt zu sehen. Protagonistin 10 schiebt ihr Baby im Bett über den Gang (0:48-49), Protagonistin 11 hat eine Gebärmutteruntersuchung und bekommt ihr Kind zum Stillen (0:52-53) und die Protagonistinnen 12 und 13 begegnen sich am Gang beim Spazieren mit ihren Baby-Betten (0:53). Diese Sequenzen stehen wieder im Kontrast zu Sequenzen aus dem Klinikalltag: Die Untersuchung der Neugeborenen sowie das Gespräch eines Mannes mit dem Klinikpersonal zwecks Optimierung der Dokumentation von Risikofällen (0:49-52, 0:53-58).

In den Sequenzen 21 und 22 folgen nun direkt aufeinander die zweite und die dritte Geburt, zugleich der zweite und der dritte Höhepunkt (»Climax«) des Dokumentarfilms. Während die zweite Geburt im Knien stattfindet und relativ normal verläuft, wird bei der dritten Geburt das Kind durch einen Kaiserschnitt zur Welt gebracht. Beide Sequenzen nehmen zusammen gerechnet ungefähr dieselbe Filmzeit ein wie die erste Geburt und machen ein Achtel der gesamten Filmzeit aus (0:58-1:04, 1:04-10).

Nach den beiden unterschiedlich ausgefallenen Höhepunkten werden die Protagonistinnen in Situationen nach der Geburt gezeigt. Protagonistin 16 bekommt eine Einführung in das Baden des Babys (0:11-13), Protagonistin 17 stillt ihre Zwillinge (0:13-14), die Protagonistinnen 18 und 19 werden nach der Geburt von einer Ärztin beraten (0:14-16) und Protagonistin 20 wird von einem Arzt untersucht und aus der Klinik entlassen (0:16-17). Diese Sequenzen stehen wieder im Kontrast zu anderen Abläufen in der Klinik: Eine Mitarbeiterin füllt Medikamente nach (1:10-11), ein Mädchen schiebt ein Kinderbett (vermutlich mit ihrem Geschwisterchen) über den Gang (1:11), eine Mitarbeiterin reinigt ein Bett (1:17-18) und Mitarbeiter archivieren die Akten und Befunde (1:18). Die Sequenzen 28 bis 30 deuten schon auf ein Ende hin: Entlassung einer Mutter, Reinigung des Bettes, Archivierung der Befunde (1:16-18).

Die beiden finalen Sequenzen schließen am Ende den Kreislauf, der am Anfang begonnen wurde. Die Protagonistinnen 21 und 22 sind in Situationen vor der Geburt zu sehen, die an die Situationen der Protagonistinnen 1 und 2 in den ersten beiden Sequenzen erinnern: Protagonistin 21 hat ein Erstaufnahmegespräch (1:18-21) und Protagonistin 22 unterzieht sich einer Ultraschall-Voruntersuchung (1:21-24).

Strukturierende Elemente

Eines der grundlegenden Strukturprinzipien von *In die Welt* ist die Kontrastierung von Sequenzen der Einzelschicksale der Protagonistinnen mit Sequenzen der begleitenden Routineabläufe im Klinikalltag: „*In die Welt* kontrastiert in der Montage permanent das Ereignis der Geburt selbst mit seinen Nebenschauplätzen und dem bürokratischen Drumherum der Klinik.“⁴³⁵ Diese dramaturgische Verfahrensweise wird angewendet, um laut Wulff den „Gegensatz zwischen dem Einmaligen und dem Massenhaften, zwischen dem Individuellen und dem Seriellen darzustellen“⁴³⁶ bzw. um laut Hallensleben „aus dem Mosaik einzelner Beobachtungen das Zusammenspiel von existenziellem Erleben der einzelnen Patienten und institutioneller Routine begreifbar zu machen“⁴³⁷.

⁴³⁵ Hufendiek, „Geburt als körperliches Ereignis“.

⁴³⁶ Schiefer, „Constantin Wulff: *In die Welt* – Interview“.

⁴³⁷ Hallensleben, „In die Welt“, S.34.

Abbildung 6 zeigt die Abfolge und proportionale Filmzeit der Sequenzen sowie den Kontrast zwischen Sequenzen mit Protagonistinnen (weiß) und Sequenzen aus dem Klinikalltag (schraffiert).



Abb. 6: Sequenzen mit Protagonistinnen (weiß) wechseln sich mit Sequenzen aus dem Klinikalltag (schraffiert) ab.

Dieses Strukturprinzip wird beinahe den ganzen Dokumentarfilm konsequent durchgehalten: Auf eine oder zwei Sequenzen mit Protagonistinnen folgt normalerweise eine Sequenz oder Plansequenz mit Vorgängen und Abläufen aus dem Klinikalltag: Menschen im Wartesaal oder am Gang (Sequenzen 3, 10, 12, 19, 24) bzw. am Empfang (Sequenz 5) und Klinikpersonal bei der Archivierung oder Lagerinventur (Sequenzen 7, 23, 30), im Labor (Sequenz 15), bei der Neugeborenen-Untersuchung (Sequenz 17) oder in der Verwaltung bei der Prozessoptimierung (Sequenz 20). Ausnahmen stellen nur die ersten drei Sequenzen von der Pre-Title-Sequenz bis zur Sequenz 2 sowie die vier aufeinanderfolgenden Sequenzen 25 bis 28 dar, die von zwei Episoden aus dem Klinikalltag davor und danach abgegrenzt werden.⁴³⁸

Die weiteren Strukturprinzipien fasst Wulff wie folgt zusammen:

„Das Geschehen ist geprägt von immer wiederkehrenden Abläufen, von seriellen Strukturen. Und das bringt einen natürlich auf die Idee des Zyklus und der Wiederholung. Eine strukturelle Idee, die sich filmisch sehr schön darstellen lässt, nicht nur durch die Montage, sondern auch durch die Wiederholung von Schauplätzen und Situationen. In diese Richtung haben sich auch die Dreharbeiten entwickelt.“⁴³⁹

Aber der Reihe nach: Neben dem Kontrast zwischen den Sequenzen weist *In die Welt* auch zahlreiche Wiederholungen von Sequenzen mit denselben Schauplätzen und Situationen, aber mit unterschiedlichen Protagonistinnen, auf. Insbesondere fallen die Wiederholung des Erstaufnahmegesprächs (Sequenzen 2, 11, 31), der Ultraschall-Voruntersuchung (Sequenzen 1, 14, 32) sowie der Geburten

⁴³⁸ Vgl. das Sequenzprotokoll von *In die Welt* (AT 2008) im Anhang.

⁴³⁹ O.N., „*In die Welt*“, Booklet zum DVD-Video, S.5f.

(Sequenzen 9, 21, 22) auf.⁴⁴⁰ Diese Aufnahmen entstanden nicht zufällig, sondern aufgrund eines dramaturgischen Konzepts:

„Es gab von Anfang an ein dramaturgisches Konzept, wo klar war, dass wir gewisse Dinge haben wollten. Um diese Dinge haben wir uns sehr bemüht, daran haben wir auch sehr gearbeitet. Im Wesentlichen waren das die Geburten, gewisse Ultraschall- und gewisse Gesprächssituationen, die wir im Film haben wollten und wo man Geduld haben muss, dass die auch geschehen.“⁴⁴¹

Wie in Abbildung 7 zu sehen ist, sind die Erstaufnahmegespräche (violett) und die Ultraschall-Voruntersuchungen (blau) gleichmäßig auf Anfang, Mitte und Ende des Dokumentarfilms verteilt.



Abb. 7: Verteilung der Sequenzen der Erstaufnahmegespräche (violett), der Ultraschall-Voruntersuchungen (blau) und der Geburten (rot).

Die Platzierung dieser Wiederholungen ist ein wichtiger Hinweis auf die weiter oben von Wulff angesprochene dramaturgische Idee des Zyklus. Lässt man die Pre-Title-Sequenz über das Frühchen Michael außer Acht, dann beginnt *In die Welt* mit den beiden Sequenzen der Ultraschall-Voruntersuchung (Sequenz 1) und des Erstaufnahmegesprächs (Sequenz 2). Diese beiden Sequenzen finden sich schließlich am Ende des Dokumentarfilms in gespiegelter Form im Erstaufnahmegespräch (Sequenz 31) und in der Ultraschall-Voruntersuchung (Sequenz 32) wieder. Durch diese Rückkehr des Endes zum Ausgangspunkt des Dokumentarfilms impliziert Regisseur Wulff mittels Montage einen Kreislauf: Der Ablauf beginnt nach den Höhepunkten der zwei Geburten (Sequenzen 21 & 22) bzw. nach den anschließenden Routinetätigkeiten (Sequenzen 23 bis 30) wieder von vorne – Filmanfang und Filmende schließen sich zu einem Kreis.⁴⁴²

⁴⁴⁰ Vgl. das Sequenzprotokoll von *In die Welt* (AT 2008) im Anhang; vgl. auch Szely, „Aus der Klinik“, S.89.

⁴⁴¹ Schiefer, „Constantin Wulff: *In die Welt* – Interview“.

⁴⁴² Vgl. Abb. 7 und das Sequenzprotokoll von *In die Welt* (AT 2008) im Anhang.

Höhepunkte

Aufgrund des fehlenden Konflikts zwischen Protagonistin und Antagonist ist auch kein Höhepunkt im Sinne einer finalen Konfrontation zwischen den beiden Kontrahenten zu finden. Es lassen sich allerdings ‚logische‘ Höhepunkte argumentieren, denn in einer Geburtsklinik ist alles auf das Ereignis der Geburt als Höhepunkt der Schwangerschaft ausgerichtet. Und solch ein Ereignis gibt es gleich dreimal zu sehen: Protagonistin 7 bringt am Rücken liegend ihr Kind zur Welt (0:22-33), Protagonistin 14 im Knien (0:58-1:04), und Protagonistin 15 durch einen Kaiserschnitt (1:04-10). Auch diese Aufnahmen waren von Regisseur Constantin Wulff für seine Dramaturgie geplant:

„Wir haben nicht mehr Geburten gedreht, denn einerseits wusste ich von Anfang an, dass ich für die Dramaturgie des Films drei Geburten brauchen würde und andererseits hatte ich nie die Absicht irgendwie repräsentativ zu sein in der umfassenden Darstellung von möglichen Geburtsformen.“⁴⁴³

Dass diese Geburtsformen schließlich trotzdem so unterschiedlich ausfielen, war jedoch reiner Zufall.

Die Platzierung dieser drei Geburten im filmzeitlichen Ablauf ist wesentlich für die Dramaturgie des Dokumentarfilms: Die erste wird nach ungefähr einem Viertel der Filmzeit (0:22-33) gezeigt, die beiden anderen direkt nacheinander am Beginn des letzten Drittels der Filmzeit (0:58-1:10). Die filmzeitliche Dauer der ersten Geburt entspricht in etwa der Summe der filmzeitlichen Dauer der zweiten und der dritten Geburt. Insgesamt teilen die erste Geburt und die beiden weiteren Geburten die Filmzeit in drei ungefähr gleich lange Teile.

⁴⁴³ O.N., „*In die Welt*“, Booklet zum DVD-Video, S.6f.

3. ZUSAMMENFASSUNG

Ausgangspunkt dieser Arbeit war die Feststellung, dass die dramaturgische Gestaltung im Produktionsprozess eines Dokumentarfilms zwar sehr wichtig ist, diese jedoch von der Forschung noch kaum beachtet wurde. Zu diesem Thema sind mir nur Grassls veröffentlichte Diplomarbeit *Das Wesen des Dokumentarfilms. Möglichkeiten der Dramaturgie und Gestaltung* und Plantingas Dissertation *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film* bekannt – Grund genug, sich in dieser Arbeit mit der zentralen Frage zu beschäftigen, welche theoretischen Modelle für die Gestaltung des groben Ablaufs von Dokumentarfilmen in der Literatur bisher entworfen wurden. Ziel dieser Arbeit war somit eine Zusammenfassung der Makrostrukturmodelle der Dokumentarfilm-Dramaturgie. Mein Interesse richtete sich dabei auch auf die ergänzenden Fragen, welche dramaturgischen Begriffe in Bezug auf die Gestaltung des Ablaufs von Dokumentarfilmen angewendet und welche Alternativen zu gängigen dramaturgischen Modellen vorgeschlagen werden.⁴⁴⁴

Plantingas Forschungsarbeit basierte auf der Lektüre einer nicht näher definierten Anzahl an Dokumentarfilmen. Im Gegensatz dazu beschränkte sich der methodische Ansatz dieser Arbeit auf die Untersuchung eines Korpus von elf deutsch- und englischsprachigen Drehbuchschreibanleitungen sowie Handbüchern für Dokumentarfilmregie und -produktion. Obwohl Fragen der Ablaufgestaltung darin kaum ausführlich behandelt werden, erwiesen sich diese Manuale aufgrund ihres präskriptiven Charakters als nützlich.⁴⁴⁵

Im ersten Teil dieser Arbeit wurde erstens versucht, zwischen »(Kino-) Dokumentarfilm« und »(Fernseh-) Dokumentation« zu differenzieren; zweitens, die zum Teil sehr unterschiedlichen Definitionen von »Dokumentarfilm« zusammenzufassen; und drittens, den »Dokumentarfilm«-Begriff von den Misch- und Grenzformen »Doku-Drama« und »Fake-Doku« abzugrenzen. Die beiden letztgenannten Formen wurden in dieser Arbeit aufgrund ihres fiktionalen Charakters nicht berücksichtigt. In weiterer Folge wurde mit einer engeren Auffassung des »Dokumentarfilm«-Begriffes gearbeitet, die »Dokumentarfilm« als eine von vielen möglichen Formen des »nichtfiktionalen Films« begreift.⁴⁴⁶

⁴⁴⁴ Vgl. S.2f.

⁴⁴⁵ Vgl. S.2 und S.17-19.

⁴⁴⁶ Vgl. S.6-16.

Nach der Durchsicht des berücksichtigten Korpus ergab sich, dass in der Literatur zu meinem Thema vor allem Dramaturgiemodelle beschrieben werden, die ich unter der Kategorie der »geschlossenen Form der Dramaturgie« subsumiert habe. Sechs der elf untersuchten Manuale erwähnen im Zusammenhang mit der Dramaturgie eines narrativen Dokumentarfilms die sogenannte »Drei-Akt-Struktur« (bzw. »Three-Act Structure«, »Three-Act Dramatic Structure« oder »Three-Act Drama«). Diese gliedert sich in drei große Ablaufphasen (Anfang, Mitte, Ende bzw. oft synonym dazu Akt I, Akt II, Akt III), die mehrere dramaturgische Elemente mit unterschiedlichen Funktionen enthalten. Die Ablaufphasen lassen sich in ihrer Abfolge grob als Exposition, Entwicklung und Auflösung einer aktübergreifenden, in sich geschlossenen Geschichte beschreiben.⁴⁴⁷

Als einziges weiteres Modell wird nur in einem Manual die so genannte »Franz'sche Pyramide« beschrieben, die sich in fünf Ablaufphasen gliedert. Die restlichen vier Manuale beziehen sich nicht auf vollständige Dramaturgiemodelle, sondern diskutieren nur einzelne dramaturgische Elemente der geschlossenen Form der Dramaturgie. Im Vergleich weist sowohl die »Drei-Akt-Struktur«, als auch die »Franz'sche Pyramide« einen pyramidalen Aufbau auf: Die grafischen Verlaufsdarstellungen der beiden Modelle zeigen eine steigende Spannungskurve hin zu einem Höhepunkt (»Climax«) sowie eine abfallende Spannungskurve nach diesem Höhepunkt.⁴⁴⁸

Basis dieser geschlossenen Form der Dramaturgie ist eine monoprotagonistische Figurenkonzeption: Der Literatur zufolge soll eine aktive und zielorientiert handelnde Hauptfigur (»Protagonist«) im Zentrum der Erzählung stehen. Die Hauptfigur hat also ein Ziel, das sie im Verlauf der Erzählung zu erreichen versucht. Die Erzählung verfügt daher über einen einzigen, linear-chronologisch und kausal-logisch aufgebauten Haupthandlungsstrang, der durch hierarchisch untergeordnete Nebenhandlungen von Nebenfiguren ergänzt werden kann. Des Weiteren empfehlen zehn der elf Manuale, ein Konfliktelement (»Conflict«) im Dokumentarfilm herauszuarbeiten, um die Zielverfolgung der Hauptfigur zu erschweren. »Conflict« wird dabei zumeist als Konfrontation der Hauptfigur mit einem konkreten Gegenspieler (»Antagonist«) oder einem Hindernis verstanden. Durch den hohen Schwierigkeitsgrad der Zielverfolgung der Hauptfigur soll das

⁴⁴⁷ Vgl. S.22-24.

⁴⁴⁸ Vgl. S.24-26.

Interesse des Rezipienten am Ausgang der Zielverfolgung geweckt bzw. aufrecht erhalten werden.⁴⁴⁹

Zusätzlich zur allgemeinen Diskussion der Dramaturgie-Modelle wurde in einem eigenen Abschnitt ein Vergleich der dramaturgischen Elemente dieser Modelle durchgeführt, da sich nach der Durchsicht der Manuale herausgestellt hat, dass diese Elemente nicht einheitlich und zum Teil ungenau beschrieben werden. Folgende dramaturgischen Elemente wurden gemäß ihrer chronologischen Reihenfolge im Ablauf der Modelle miteinander verglichen: »Hook / Teaser / Opening«, »Exposition / Explanation / Introduction«, »Inciting Moment / Inciting Incident / Point of Attack«, »Rising Action / Complication«, »Climax / Apex / Peak« sowie »Climax Payoff / Resolution / Falling Action«.⁴⁵⁰

Am Beispiel der deutsch-österreichischen Ko-Produktion *Am Limit* (AT/DE 2007) wurde versucht zu erörtern, wie die konkrete Ausgestaltung der geschlossenen Form der Dramaturgie im Dokumentarfilm aussehen kann. *Am Limit* erfüllt die Voraussetzungen dafür:

- Monoprotagonistische Figurenkonzeption: Die beiden Hauptfiguren Alexander und Thomas Huber sind zwar Pluralprotagonisten, da sie aber beide dasselbe Ziel verfolgen, funktionieren sie wie ein einzelner, zentraler Protagonist.
- Aktive Zielverfolgung: Die Huber-Brüder beschließen, eine Felswand im Yosemite National Park in Rekordzeit zu erklimmen, um den Speed Climbing Rekord zu brechen. Durch die Formulierung des Ziels wird die für die Makrostruktur relevante Frage aufgeworfen, »ob sie es schaffen werden, den Rekord zu brechen«. Es handelt sich dabei um eine Entscheidungsfrage, die durch die Erzählung beantwortet wird.
- Konflikt: Der Schwierigkeitsgrad der Kletterroute und die latente Absturzgefahr stellen entscheidende Hindernisse für die Zielverfolgung dar.
- Höhepunkt(e): Die Handlung steigert sich nicht nur zu einem Höhepunkt, sondern sie weist insgesamt drei Höhepunkte auf: den ersten Rekordversuch, der mit einem Absturz von Alexander endet; den zwischenzeitlichen, erfolglosen Versuch, einen Gletscher in Patagonien zu überqueren; und schließlich den neuerlichen Speed Climbing-Rekordversuch, den sie aufgrund des Absturzes von Thomas wieder abbrechen müssen.

⁴⁴⁹ Vgl. S.26-28 und S.31-33.

⁴⁵⁰ Vgl. S.33-47.

Die für die Makrostruktur relevante Frage, »ob sie es schaffen werden, den Speed Climbing-Rekord zu brechen«, kann daher am Ende mit ‚Nein‘ beantwortet werden. In der Auflösung (»Resolution«) wird der Rezipient jedoch durch schriftliche Einblendungen darüber informiert, dass die Huber-Brüder nicht aufgeben und in Zukunft weitere Rekordversuche unternehmen werden. Insofern weist *Am Limit* trotz geschlossener Form der Dramaturgie ein offenes Ende auf.⁴⁵¹

Im nächsten Abschnitt ging es um die Kritik an der in den berücksichtigten Manualen vorrangig vermittelten geschlossenen Form der Dramaturgie. Zum einen kommt diese Kritik von den Manualen selbst, wenn etwa die Brauchbarkeit der eigenen Modelle stark eingeschränkt wird. Zum anderen äußert sich vor allem die weiterführende Literatur zur Dokumentarfilm-Dramaturgie kritisch gegenüber geschlossenen Dramaturgie-Formen.⁴⁵² Deren normativer und schematischer Charakter lässt sich vermutlich nicht so leicht auf Erzählungen aus der afilmischen Wirklichkeit übertragen, wie es die Dokumentarfilm-Manuale behaupten.

Über die Kritik an der geschlossenen Form der Dramaturgie gelangte ich schließlich zur Frage nach alternativen Makrostrukturmodellen. In den berücksichtigen Manualen werden in dieser Hinsicht kurz zwei Strukturen erwähnt, die ich unter der Kategorie der »offenen Form der Dramaturgie« zusammengefasst habe: erstens, die Gestaltung durch eine Aneinanderreihung von so genannten »Episoden« zu einem gemeinsamen Thema, die der »Episodenstruktur« eines Episodenfilms ähnelt,⁴⁵³ und zweitens, die von Nichols eingeführte »Mosaikstruktur«, die sich durch eine Vielzahl an narrativen Mikroepisoden zu einem Thema auszeichnet.⁴⁵⁴ Als Beispiele für diese beiden Strukturen wurden *Workingman's Death* (AT/DE 2005)⁴⁵⁵ und *In die Welt* (AT 2008)⁴⁵⁶ im Detail analysiert.

⁴⁵¹ Vgl. S.48-52.

⁴⁵² Vgl. S.52-55.

⁴⁵³ Vgl. S.56-60.

⁴⁵⁴ Vgl. S.70-71.

⁴⁵⁵ Vgl. S.60-69.

⁴⁵⁶ Vgl. S.72-81.

Handlungsprotokolle

Die filmzeitlichen Positionsangaben sind ab Filmbeginn in Stunden, Minuten und Sekunden (h:mm:ss) gerechnet.

Am Limit

Position (h:mm:ss)	Handlung	Dauer (mm:ss)
0:00:00	Titelsequenz: Exposition	01:21
0:00:00	Bergpanorama; Alexander u. Thomas Huber sprechen im Off (Voice Over) über ihr Ziel, den Speed Climbing-Rekord zu brechen; Vorspanntitel „Am Limit“.	
0:01:22	Sequenz 1: Exposition Forts. / Yosemite Nationalpark / Erster Speed Climbing-Rekordversuch	47:22
0:01:22	Zwischentitel „Yosemite Valley, Herbst 2005“; Tourist Guide gibt Einführung in Klettermekka; A. u. T. Huber nähern sich im Auto der Felswand.	
0:02:36	Interview mit Seiltänzer „Chongo“	
0:03:07	A. u. T. Huber: erste Besichtigung der Felswand	
0:03:29	Interview mit Seiltänzer „Chongo“ Fortsetzung	
0:03:44	A. u. T. Huber: erste, langsame Besteigung der Felswand; Übernachtung am Gipfel.	
0:06:22	T. Huber hat einen Alptraum und träumt vom Absturz.	
0:09:12	Dean S. Potter: klettert durch Felsspalt, spricht über den Speed Climbing-Rekord, Todesgefahr und Speed-Klettern; kurzer Einschub von Kletterszenen.	
0:10:04	A. u. T. Huber: sprechen über Vorbereitung und Spannung vor dem Start; Countdown und kurzer Einschub von Speed Climbing-Szenen.	
0:13:39	Dean S. Potter und 2. Kletterer: gehen zu den Huber-Brüdern, um sie zu treffen.	
0:14:06	A. Huber: spricht über Angst.	
0:14:33	Deskriptive Montagesequenz (Landschaftsbilder).	
0:14:54	A. u. T. Huber treffen auf Dean S. Potter und 2. Kletterer	
0:16:35	A. u. T. Huber: beim Training; Einschub von Kletterszenen; sie treffen auf alte, amerikanische Kletterer.	
0:21:51	Deskriptive Montagesequenz (Landschaftsbilder).	
0:22:22	A. u. T. Huber: Klettertraining; sie brauchen neun Stunden für die Besteigung der Felswand.	
0:25:19	Deskriptive Montagesequenz (Landschaftsbilder).	
0:25:54	A. u. T. Huber: Klettertraining.	
0:27:45	Interview mit Dean S. Potter: spricht über Gefahr und	

	Angst; Klettern als Metapher für das Leben.	
0:28:50	A. u. T. Huber: Klettertraining; sie brauchen neun Stunden für die Besteigung der Felswand; besprechen Route; Thomas spricht über Neid auf Alexander, der fünf Routen mit Schwierigkeitsgrad 11 geschafft hat.	
0:35:34	A. u. T. Huber: beim Klettern.	
0:36:56	Deskriptive Montagesequenz (Landschaftsbilder).	
0:37:52	A. u. T. Huber: Abstieg von Gipfel; Vorbereitung der Trainingseinheit.	
0:42:16	A. u. T. Huber: Erster Speed Climbing-Rekordversuch; A. Huber stürzt ab u. erleidet Fußverletzungen; er wird von anderen ins Tal getragen; Abbruch des Vorhabens und Verschiebung auf Folgejahr.	
0: 48:45	Sequenz 2: Zuhause in Berchtesgaden	08:00
0: 48:45	Zwischentitel „Berchtesgaden, einen Monat später“; A. u. T. Huber: Rückkehr nach Hause; Sie sprechen über sich selbst und ihr Verhältnis zueinander; Klettertraining; Mutter Heidi versorgt sie.	
0: 56:46	Sequenz 3: Patagonien / Versuch einer Gletscherüberquerung	11:11
0: 56:46	Zwischentitel „Patagonien, Frühjahr 2006“; A. u. T. Huber: wollen mit zwei weiteren Kletterern einen Gletscher überqueren; Sie müssen wegen Schlechtwetters fünf Wochen warten; Konflikt zwischen den Brüdern baut sich auf.	
1:00:57	A. u. T. Huber: Wetterfenster öffnet sich; sie können Aufstieg versuchen.	
1:03:19	A. u. T. Huber: Aufstieg bis fünf Seillängen unter Ausstieg, aber Abbruch wegen Sturmes.	
1:05:34	Dean S. Potter: beim Seiltanz über Schlucht; spricht über das Scheitern der Brüder.	
1:07:58	Sequenz 4: Yosemite Nationalpark / Zweiter Speed Climbing-Rekordversuch	25:40
1:07:58	Zwischentitel „Yosemite Valley, 4 Monate später“ A. u. T. Huber: beim Klettern; sprechen über ihren Konflikt in Patagonien;	
1:10:05	Dean S. Potter: beim Klettern; spricht über die beiden Huber-Brüder und warum sie so gut zusammen passen beim Klettern; Er glaubt, dass sie den Rekord brechen werden.	
1:11:42	A. u. T. Huber: Zweiter Speed Climbing-Rekordversuch; Thomas stürzt ab; sie erklettern die Felswand in knapp über fünf Stunden.	
1:32:07	Interview mit Seiltänzer „Chongo“: spricht über Glück.	
1:32:59	Deskriptive Montagesequenz (Landschaftsbilder); Drei nacheinander eingeblendete Zwischentitel: „Träume sind da, um sie zu Ende zu träumen. Wenn nicht heute, dann vielleicht morgen.“	

	„Die Huberbuam werden nicht aufgeben.“ „Thomas und Alexander werden so lange ins Yosemite Valley und nach Patagonien reisen, bis sie ihre Träume verwirklicht haben.“	
1:33:39	Abspann	02:31
1:36:11	Ende	

Workingman's Death

Position (h:mm:ss)	Handlung	Dauer (mm:ss)
0:00:00	Titelsequenz	02:55
0:00:00	Montage aus Einstellungen aus Wochenschauen, Found Footage, chinesischen Propagandafilmen, Dziga Vertovs <i>Entuziazm</i> , <i>Simfonija Donbassa</i> , Georges Franjus <i>Le Sang des Bêtes</i> und Leonid Lukovs <i>Bolshaya zhizn (1-ya seriya)</i> und <i>Bolshaya zhizn (2-ya seriya)</i> ⁴⁵⁷ ; Gelübde eines Arbeiters, 28 Tonnen über der Norm zu liefern; Gelübde einer Arbeiterin, 28 Tonnen über der Norm zu liefern; darüber Vorspann (Credits, Haupttitel und Untertitel); Einblendung eines Zitats von William Faulkner über der Einstellung eines Kumpels: „You can't eat for eight hours a day nor drink for eight hours a day – nor make love for eight hours a day – all you can do for eight hours is work. Which is the reason why man makes himself and everybody else so miserable and unhappy.“	
0:02:55	Sequenz 1 / Episode „Helden“ (Ukraine)	28:16
0:02:55	Zwischentitel: „Helden“; deskriptive Landschaftsbilder; verfallene Häuser; Statuen; Eingblendeter Titel: „Donbass, Ukraine“; Kumpel schaufelt Gestein aus Erdloch; Interview mit Kumpel: er spricht über den Unterschied zwischen Kohle und Gestein.	
0:05:43	Verschiedene Kumpel posieren für die Kamera im Stil der Arbeiterhelden-Statuen.	
0:06:19	Montage aus Bildern aus Arbeiterfilmen zur Aleksej Stachanow-Legende; Zwischentitel: „31. August 1935“, „Eine historische Nacht“, „Donbass, Sowjetunion“, „102 Tonnen Kohle in einer Schicht“; jubelnde Menschen; Transparente mit der Aufschrift „Es lebe die Stachanow-Volksbewegung“; Arbeiter singen Lied über Stachanow-Helden.	
0:07:58	Interview mit Kumpeln: sie sprechen über die Stachanow-Bewegung im On und Off; illustrative Bilder aus dem Kohleschacht.	
0:09:02	Im Kohleschacht: Kumpel robben bauchlinks durch den Spalt; schlagen Kohle liegend heraus.	
0:10:55	In der Hütte/Interview mit Kumpel: sie sprechen über stillgelegte, staatliche Gruben, Arbeitslosigkeit und illegalen Kohleabbau.	
0:11:26	Kumpel beim Kohleabbau (Off: Kumpel spricht über Angst, dass Flöze einstürzen könnten).	

⁴⁵⁷ Vgl. Binter, *We shoot the world*, S.77; Brandstetter, „Ausschlachten“, S.62; Huber/Möller, „Michael Glawogger im Gespräch mit Christoph Huber und Olaf Möller“; McKechneay, „Ich bin nicht ausgezogen, um eine These zu beweisen“, S.20; O.N., „Das große Leben“, *Internet Movie Database*; O.N., „Bolshaya zhizn (2-ya seriya)“, *Internet Movie Database*.

0:14:11	Kumpel in der Pause beim Essen/Interview mit Kumpel: sie machen Small Talk und sprechen über Tochter in der Schule, Ziegen, etc..	
0:15:32	Kumpel beim Kohleabbau: Kohle wird geschaufelt, mit Wagen aus der Grube rausgezogen, zerkleinert und in Säcke abgefüllt.	
0:18:38	Interview mit Paar: sie sprechen über ihre Beziehung / Ehe.	
0:19:52	Abtransport der Säcke mit verschiedenen Fahrzeugen; ein Kumpel fährt mit Moped nach Hause.	
0:22:10	Im Haus: Frau empfängt Kumpel mit Zicklein im Arm; sie sprechen über Essen und Müdigkeit.	
0:23:30	Interview mit Paar: Kumpel spricht über illegale Grube.	
0:23:57	Kohlearbeiterinnen am Weg zur Grube zum Kohleabbau; sie sprechen über Arbeit und Arbeitslosigkeit; werfen Kohle auf einen Haufen; gehen nach Hause.	
0:27:53	Hochzeit: Pärchen verlässt Kirche und fährt zur Stachanow-Statue; sie legen Blumen hin; nichtdiegetische Musik (Lied).	
0:29:45	Verabschiedung eines Kumpels namens Slawa in den Ruhestand: Kumpel (darunter einer namens Sergej) machen Lagerfeuer und verbrennen sein Arbeitsgewand.	
0:30:52	Arbeiterdenkmal mit Blumenstrauß im Arm.	
0:31:11	Sequenz 2 / Episode „Geister“ (Indonesien)	24:33
0:31:11	Zwischentitel: „Geister“; Deskriptive Bilder von Schwefel, Rauch und Feuer; Ritual: Ziege wird geschlachtet und ihr Kopf abgeschnitten; Schwefelarbeiter bringen den Ziegenkopf zum Berg; Eingblendeter Titel: „Kawa Ijen, Indonesien“; Schwefelarbeiter gehen weiter auf den Berg; Schwefelarbeiter im Off: spricht über die Opferung des Ziegenkopfes, die Unfälle verhindern soll; Schwefelarbeiter im On: erzählt vom Absturz eines Arbeiters; deskriptive Bilder von Schwefelschwaden.	
0:35:49	Interview mit Schwefelarbeiter: sie sprechen über das Trinken und Schlägereien.	
0:37:12	Arbeiter gehen mit leeren Körben zur Abbaustelle; Schwefelabbau: Einsammeln der Stücke, Beladen der Körbe, Schultern der Körbe, Abtransport zu Fuß.	
0:43:22	Interview mit Arbeitern in der Pause: sprechen über Prostituierte.	
0:44:22	Abtransport des Schwefels zu Fuß.	
0:46:30	Interview mit Arbeitern: sprechen über Frauen und Küssen.	
0:47:25	Abtransport des Schwefels zu Fuß; Japanische Touristen machen Fotos; Arbeiter bastelt kleine Schwefelskulpturen und verkauft sie an deutsche Touristen; andere Touristen fragen Arbeiter nach dem Gewicht seiner Ladung; einzelne Arbeiter beim Schwefel-Transport.	

0:51:23	Interview mit Arbeitern: sie rauchen und sprechen über Gewicht der Ladung.	
0:52:07	Abtransport des Schwefels und Abwiegen der Ladung.	
0:53:10	Interview mit Arbeitern: sie sprechen über Musikgeschmack (Jon Bon Jovi).	
0:54:23	Arbeiter schütten Schwefelbrocken auf LKW; werfen Körbe auf Baum; Arbeiter beim Rauchen; Körbe hängen im Baum.	
0:55:44	Sequenz 3 / Episode „Löwen“ (Nigeria)	25:26
0:55:44	Zwischentitel: „Löwen“; Arbeiter wirft Hörner auf Haufen; Tiere werden in Schlachthof getrieben; Eingblendeter Titel: „Port Harcourt, Nigeria“; Arbeiter trägt brennenden Autoreifen und wirft ihn in Grube; die Feuerstellen werden angeheizt.	
0:58:08	Schlachten der Ziegen: Ziegenschlächter (Ishaq Mohammed) wird gerufen; Schlächter kassiert und schneidet Ziegenkehlen durch; Arbeiter beim Wasser holen; eine Feuerstelle wird mit brennendem Autoreifen angeheizt; Schlächter streitet um Bezahlung und schneidet Ziegenkehlen durch; er notiert etwas auf Zettel; Schlächter spricht im Off und On über seinen Arbeitstag: er schlachtet bis zu 350 Ziegen täglich; drei sterbende Ziegen liegen am Boden.	
1:03:02	Rösten der Ziegen: Eine Gruppe von Röstern spricht übers Rösten; jeder röstet etwas anderes; Ziegenröster 1 schreit nach Kunden; Interview mit Ziegenröster 1; Tiere liegen im Feuer; Ziegenröster 1 spricht über Arbeiten und Stehlen; verschiedene Ziegenröster bei der Arbeit; Wasserverkäufer bietet Röstern Wasserbeutel an; verschiedene Ziegenröster bei der Arbeit.	
1:06:10	Schlachten der Kühe: Hausa-Musikanten ⁴⁵⁸ singen über den „obersten Schlächter“; Kuh wird umgerissen und ihre Beine verbunden; Kühe werden geschlachtet; Kühe werden zusammengetrieben; Preisverhandlungen über Verkauf der Kühe; Kühe werden geschlachtet und bluten aus.	
1:10:38	Waschen der gerösteten Ziegen: Transport der Ziegen zur Waschstelle; Wäscher reinigt Ziegen; Interview mit Wäscher 1: wäscht bis zu 70 Ziegen täglich;	
1:12:27	Markieren der Kuhköpfe vor dem Rösten; Interview mit Arbeiter: erklärt das Markieren; Abtransport der Kuhköpfe.	
1:14:23	Wasserverkäufer, Schlächter und anderer Arbeiter posieren für die Kamera; Interview mit Arbeiter: er bittet um Gottes Hilfe.	
1:14:53	Abhacken der Hörner / Rösten der Kuhköpfe: Abtransport der Kuhhaut; Abtransport der Kuhköpfe	

⁴⁵⁸ Vgl. Glawogger, *Workingman's Death*, S.236-237.

	zum Röstplatz; Interview mit Arbeiter (im On und Off): spricht über das Abhacken der Hörner, Rösten, Waschen, Verkaufen; hat Nebenverdienst durch Motorradtaxi.	
1:17:19	Preisverhandlungen über Fleisch; Zerteilen der Rinder; Waschen des Fleisches; Streit zwischen zwei Arbeitern beim Waschen; Transport des Fleisches zum Auto des Käufers; Arbeiter beim Häuten der Rinder; Arbeiter (im Off) spricht über das Leiden und über Gott; Totale des Schlachthofes (Zoom Out).	
1:21:10	Sequenz 4 / Episode „Brüder“ (Pakistan)	23:53
1:21:10	Zwischentitel: „Brüder“; Schiffsrümpfe, Arbeiter klettern auf Ketten; Schiff kommt an und läuft am Strand auf Grund; Eingblendeter Titel: „Gaddani, Pakistan“; Im Off und On: Arbeiter 1 singt über sein Leid, er ist staatenlos.	
1:23:45	Interviews mit Arbeitern: Interview mit Arbeiter 2: die meisten Arbeiter sind Paschtunen (verarmtes Volk), arbeitet seit 14 Jahren hier; Interview mit Arbeiter 3: arbeitet seit seinem 16. Lebensjahr hier; Schweißarbeiten; Interview mit Arbeiter 4: „Wir sind wie Brüder zueinander“.	
1:25:33	Tagesanbruch: Arbeiter gehen zur Arbeit; sie beten; Schwenk über Schrottplatz.	
1:28:08	Arbeiter am Schiff: Stahlteile fallen von Schiff ins Wasser; Interview mit Arbeiter 5: spricht über Gefahren (Absturz, Erschlagen, Explosion,...) und Angst; großer Schiffsteil wird weggeschweißt und fällt ins Wasser; Schiffsteile werden ins Meer gezogen; Seilwinden ziehen Schiff heran; Arbeiter machen Trinkpause, kochen Tee und besprechen weitere Vorgehensweise.	
1:31:15	Fotografieren der Arbeiter: Fotograf geht über Schrottplatz; gibt Arbeitern Waffe zum Posieren für Fotos; nach Preisverhandlungen macht er Fotos; Arbeiter posieren der Reihe nach mit Waffe; Fotograf schießt Fotos.	
1:33:56	Arbeiter am Schiff: Interview mit Arbeiter: sprechen über Allah / Gott und den Tod; Arbeiter klettern waghalsig auf Schiff herum; Schweißarbeiten in der Nacht; Schweißarbeiten im Schiff und außen; herabstürzende Stahlteile; komplette Vorderwand des Tankschiffs wird abgetrennt und mittels Seilwinde weggezogen.	
1:39:35	Arbeiter privat: Arbeiter beim Waschen, Wäsche waschen, Kochen, Essen und Ruhen; Arbeiter nimmt Vogel aus Käfig.	
1:42:10	Arbeiter am Schrottplatz: Arbeiter tragen Stahlplatten auf Haufen; Gebetshäuser; Aufruf zum Gebet durch Lautsprecher; ein Arbeiter beim Beten.	

1:45:02	Sequenz 5 / Episode „Zukunft“ (China)	07:55
1:45:02	Frauen beim Tanzen auf dem Platz des Mao-Zedong-Denkmal in Shenyang; Kalligraphen pinseln chinesische Schriftzeichen auf den Boden; Eingblendeter Titel: „Liaoning, China“; Off: Männer und Frau zitieren Mao Zedong: „...Chinas Zukunft gehört euch.“	
1:47:31	Stahlwerk von Anshan innen: Stahlarbeiter in der Fabrik; Funken und Feuer.	
1:48:49	Interview mit Stahlarbeiter: spricht über Arbeiten früher und heute und über technologischen Fortschritt; nicht nur Kraft, sondern auch Wissen nötig.	
1:49:24	Stahlwerk außen; Interview mit Stahlarbeiter: spricht über technologischen Fortschritt; sie betreiben noch alte Hochöfen von Japanern.	
1:50:15	Arbeiter mit Presslufthammer; Interview mit Stahlarbeiter: spricht über Umstellung Chinas von Planwirtschaft auf Marktwirtschaft, über das Arbeiten früher und heute.	
1:51:10	Stahlarbeiter posieren für die Kamera.	
1:51:40	Kamerafahrt um Mao-Zedong-Denkmal; Interview mit Stahlarbeiter Fortsetzung: spricht über Ausbau der Hochöfen und internationale Konkurrenzfähigkeit; Stahlwerk außen.	
1:52:32	Interview mit Bewohnerin von Shenyang: spricht über Modernisierung; nur Platz mit Mao Zedong-Statue hat altes Gesicht bewahrt.	
1:52:58	Sequenz 6 / Epilog (Deutschland)	04:04
1:52:58	Mädchen lässt Papierflieger gleiten; Eingblendeter Titel: „Landschaftspark Duisburg-Nord, Deutschland“; Archivaufnahme mit eingeblendetem Titel: „ehemals Stahlwerk Duisburg-Meiderich“.	
1:53:47	Jugendliche betreten Landschaftspark; Kinder lassen Papierflieger gleiten; Kinder werfen Wasserbomben, trinken, rauchen und stehen um Feuer; fahren mit Vespas.	
1:55:31	Kamerafahrt durch Landschaftspark; Stimme spricht im Off über Vergangenheit des Stahlwerks; Jugendliche küssen sich; Lichtinstallationen des englischen Lichtkünstlers Jonathan Park; Lichter gehen aus; Zeitrafferaufnahme der Stadt.	
1:57:02	Abspann	01:48
1:57:02	Im Hauptfilm nicht verwendete Einstellungen von weiteren Drehorten und zusätzliche Einstellungen von den Schauplätzen; Widmung.	
1:58:50	Ende	

In die Welt

Position (h:mm:ss)	Handlung	Dauer (mm:ss)
0:00:00	Pre-Title-Sequenz / Frühgeburt Michael	03:02
0:00:00	Widmung; Frühchen (Michael) im Brutkasten aufgrund eines Lungenproblems; Vater beim Baby; Ärztin klärt Vater auf und füllt Befund aus; Vorspann-Titel „In die Welt“.	
0:03:11	Sequenz 1 / Protagonistin 1 – Ultraschall-Voruntersuchung	03:02
0:03:11	Establishing Shot (Häuserfront mit Name der Klinik: „Ignaz-Semmelweis-Frauenklinik der Stadt Wien“; eine Frau tritt ein); werdende Mutter mit Freund / Ehemann bei der Ultraschall-Voruntersuchung.	
0:06:13	Sequenz 2 / Protagonistin 2 – Erstaufnahmegespräch	02:46
0:06:13	Werdende Mutter beim Erstaufnahmegespräch; sie hat in Thailand gelebt und ist ungewollt schwanger geworden; sie ist nach Österreich zurückgekehrt, Vater lebt in Thailand; sie war selbst eine Kaiserschnitt-Geburt wegen Steißlage.	
0:08:59	Sequenz 3 / Wartesaal und Gang – Ärztebesprechung	01:37
0:08:59	Wartesaal mit werdenden Eltern; Putzfrau am Gang; Arzt beim Telefonieren; Frau wird im Bett transportiert.	
0:10:36	Sequenz 4 / Protagonistin 3 – Senkwehen	02:58
0:10:36	Werdende Mutter bei der Untersuchung im Bett; hat Senkwehen; wird von Arzt auf Geburt vorbereitet; ist sehr nervös.	
0:13:34	Sequenz 5 / Empfang	00:53
0:13:34	Empfangsdamen bei der Arbeit; Schwangere kommen wegen Untersuchungsterminen.	
0:14:27	Sequenz 6 / Protagonistin 4 – Wehen	02:14
0:14:27	Schwangere (Frau Trojan) hatte Wehen; lässt sich untersuchen; Ärztin macht Notizen.	
0:16:41	Sequenz 7 / Archiv und Lager	04:25
0:16:41	Außen im Hof: Transport der Akten über den Hof; Innen: Ablage der Akten im Schrank; Aussortierung der abgelaufenen Medikamente; Eintreffen einer Lieferung; Krankenschwestern diskutieren; Schwangere geht über den Gang.	
0:21:06	Sequenz 8 / Protagonistin 5 und 6 – Herzfrequenzmessung / Wehen	01:29
0:21:06	Schwangere im Bett bei Herzfrequenzmessung; 2. Schwangere im Bett bei Herzfrequenzmessung; sie hat Wehen.	
0:22:35	Sequenz 9 / Protagonistin 7 – Geburt	11:24
0:22:35	Frau am Rücken liegend bei der Geburt; Freund / Ehemann sitzt in der Ecke des Raumes und sieht zu; Hebamme macht Notizen.	
0:33:59	Sequenz 10 / Wartesaal und Gang	00:39

0:33:59	Krankenschwestern gehen über Gang; Werdende Eltern im Wartesaal.	
0:34:38	Sequenz 11 / Protagonistin 8 – Erstaufnahmegespräch	02:45
	Schwangere bei der Beckenvermessung; Patientin wird über ungefähren Geburtstermin aufgeklärt; Organ-Screening wird erklärt.	
0:37:23	Sequenz 12 / Reinigung Gang	00:35
0:37:23	Krankenschwestern gehen über den Gang; Raumpflegerinnen am Gang bei der Reinigung.	
0:37:58	Sequenz 13 / Protagonistin 9 – Vorbereitung auf Kaiserschnitt	02:50
	Schwangere wird über Kaiserschnitt aufgeklärt.	
0:40:48	Sequenz 14 / Protagonistin 2 – Ultraschall-Voruntersuchung / Herzfehler	06:42
0:40:48	Schwangere bei der Ultraschall-Voruntersuchung; Arzt entdeckt Herzfehler beim Kind; Arzt empfiehlt Korrektur des Herzfehlers im AKH nach der Geburt des Kindes; Arzt schreibt Befund.	
0:47:30	Sequenz 15 / Laboranalysen	01:17
0:47:30	Leerer Krankenhausgang; Blut- und Urinuntersuchung im Labor; Laborantin ordnet Befunde.	
0:48:47	Sequenz 16 / Protagonistin 10 – Kinderbett am Gang	00:30
0:48:47	Frau Dimitrova schiebt Wagen mit Kind über Gang.	
0:49:17	Sequenz 17 / Untersuchung der Neugeborenen	03:04
0:49:17	Fiebmessen, Abwiegen, Vermessen und Waschen der Kinder; Arzt macht Reflextests; Arzt und Krankenschwester nehmen Akten mit.	
0:52:21	Sequenz 18 / Protagonistin 11 – Gebärmutterabtasten / Stillen	01:02
0:52:21	Ärztin tastet Gebärmutter ab; Mutter hat gerade gestillt; Krankenschwester macht Notizen; Kind wird zur Mutter gebracht; sie bekommt ein Stillkissen.	
0:53:23	Sequenz 19 / Protagonistinnen 12 und 13 – Kinderbett am Gang	00:36
0:53:23	Zwei Mütter (eine in Begleitung von Freund / Ehemann) schieben Betten mit Kindern über den Gang.	
0:53:59	Sequenz 20 / Prozessoptimierung	04:54
0:53:59	Prozessoptimierung der Dokumentation von Risikofällen; Prozess-Optimierer spricht mit Ärzten und Krankenschwester.	
0:58:53	Sequenz 21 / Protagonistin 14 – Geburt im Knien	05:26
0:58:53	Krankenschwester geht über Gang; Frau kniend bei der Geburt; ihre Schwester sieht zu; Krankenschwester entfernt die Plazenta der Nachgeburt; Schwester der Protagonistin telefoniert am Gang.	
1:04:19	Sequenz 22 / Protagonistin 15 – Kaiserschnitt-Geburt	05:42
1:04:19	Operationswerkzeug wird vorbereitet; Krankenschwester reinigt ihre Hände; Frau hat Kaiserschnitt-Geburt.	

1:10:01	Sequenz 23 / Lager – Nachfüllen Medikamente	01:05
1:10:01	Medikamente werden nachgefüllt, geschlichtet und versperrt; Krankenschwester macht Notizen.	
1:11:06	Sequenz 24 / Kinderbett am Gang	00:18
1:11:06	Mädchen schiebt Kinderbett über den Gang.	
1:11:24	Sequenz 25 / Protagonistin 16 und Baby-Pflege	02:18
1:11:24	Krankenschwester führt Eltern das Baden des Kindes vor; ein anderes Kind bekommt Windeln angelegt; ein weiteres Kind bekommt zu trinken.	
1:13:42	Sequenz 26 / Protagonistin 17 – Stillen Zwillinge	00:53
1:13:42	Mutter stillt ihre Zwillinge.	
1:14:35	Sequenz 27 / Protagonistinnen 18 und 19 – Nachuntersuchung	01:40
1:14:35	Ärztin untersucht Mütter und berät sie (Nachblutungen, Fieber,...).	
1:16:15	Sequenz 28 / Protagonistin 20 – Nachuntersuchung / Entlassung	01:01
1:16:15	Arzt untersucht Mutter und entlässt sie aus der Klinik.	
1:17:16	Sequenz 29 / Reinigung Bett	00:48
1:17:16	Bett wird gereinigt und neu bezogen.	
1:18:04	Sequenz 30 / Archiv – Aktenablage	00:50
1:18:04	Büroarbeiter legt Akten ab; Aktenberge türmen sich in Regalen.	
1:18:54	Sequenz 31 / Protagonistin 21 – Erstaufnahmegespräch	02:36
1:18:54	Schwangere bei Erstaufnahmegespräch; sie wird zum zweiten Mal Mutter; wünscht sich Geburt in der Hocke-Position; bei der Geburt des ersten Kindes wurde sie vom Kind getrennt; Patientin wird vermessen und gewogen; sie macht Termine für weitere Untersuchungen aus (Klinik-Personal ist dasselbe wie in den Sequenzen 2 und 11).	
1:21:30	Sequenz 32 / Protagonistin 22 – Ultraschall-Voruntersuchung	03:05
1:21:30	Junge Schwangere bei der Ultraschall-Voruntersuchung; Arzt macht Ultraschallfotos und teilt ihr mit, dass es ein Bub wird (Arzt ist derselbe wie in den Sequenzen 1 und 14).	
1:24:35	Abspann	01:57
1:26:32	Ende	

Bibliographie

Abbott, Horace Porter, *The Cambridge introduction to narrative*, Cambridge [u.a.]: Cambridge Univ. Press ²2008; (Orig. 2002).

Aitken, Ian (Hg.), *Encyclopedia of the documentary film*, 3 Bde., New York: Routledge, Taylor & Francis Group 2006.

Appeldorn, Werner van, *Der dokumentarische Film. Dramaturgie, Gestaltung, Technik*, Bonn: Dümmler 1970.

Aristoteles, *Poetik. Griechisch/Deutsch*, Übs. u. hg. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Reclam 2002; (Orig. *Peri Poietikes*, ca. 330 v. Chr.).

Aumont, Jacques/Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris: Nathan 2001.

Baddeley, Walter Hugh, *The technique of documentary film production*, New York, London: Focal Press 1963.

Balkenhol, Thomas, „Pflicht und Kür der Dokumentarfilm-Montage“, *Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts*, Hg. Hans Beller, München: TR-Verlagsunion 1993 (= *Film, Funk, Fernsehen – praktisch* Bd. 5), S.123-143.

Barbash, Ilisa/Lucien Taylor, *Cross-cultural filmmaking. A handbook for making documentary and ethnographic films and videos*, Berkeley: Univ. of California Press 1997.

Barnouw, Erik, *Documentary. A history of the non-fiction film*, New York: Oxford Univ. Press 1974.

Beaver, Frank Eugene, *Dictionary of film terms. The aesthetic companion to film art*, New York [u.a.]: Lang 2006.

Behrendt, Esther Maxine, „Doku-Drama“, *Reclams Sachlexikon des Films*, Hg. Thomas Koebner, Stuttgart: Reclam ²2007, S.148-149; (Orig. 2002).

Beller, Hans, „Dokumentarische Filmmontage. Zwischen Authentizität und Manipulation“, *Der schöne Schein des Wirklichen. Zur Authentizität im Film*, Hg. Daniel Sponsel, Konstanz: UVK 2007, S.119-131.

Beller, Hans, „Filmediting / Filmmontage / Filmschnitt. Berufsbild: Cutter / Schnittmeister“, *Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts*, Hg. Hans Beller, München: TR-Verlagsunion 1993 (= *Film, Funk, Fernsehen – praktisch* Bd. 5), S.78-83.

Benke, Dagmar, *Freistil. Dramaturgie für Fortgeschrittene und Experimentierfreudige*, Bergisch Gladbach: Lübbe 2002.

Bernard, Sheila Curran, *Documentary storytelling. Making stronger and more dramatic nonfiction films*, Amsterdam: Focal Press ²2007; (Orig. *Documentary storytelling for film and videomakers* 2003).

Bernard, Sheila Curran, *Documentary storytelling. Creative nonfiction on screen*, Amsterdam: Focal Press ³2010; (Orig. *Documentary storytelling for film and videomakers* 2003).

Bildhauer, Katharina, *Drehbuch reloaded. Erzählen im Kino des 21. Jahrhunderts*, Konstanz: UVK 2007.

Binter, Julia T. S., *We shoot the world. Österreichische Dokumentarfilmer und die Globalisierung*, Wien: Lit, 2009 (= *Filmwissenschaft* Bd. 9, Hg. Claus Tieber).

Blandford, Steve/Barry K. Grant/Jim Hillier, *The film studies dictionary*, London: Arnold 2001.

Blümlinger, Christa, „Wohin mit der Wirklichkeit im Film? Der neue österreichische Dokumentarfilm“, *Blimp: Film Magazine* 26, 1993, S.24-29.

Bordwell, David/Kristin Thompson, *Film art. An introduction*, Boston: McGraw-Hill ⁸2008; (Orig. Reading: Addison-Wesley 1979).

Bordwell, David, „Watching a movie page by page“, *David Bordwell's website on cinema. Observations on film art*, 9.5.2010, www.davidbordwell.net/blog/?p=8090, Zugriff: 23.11.2010.

Borstnar, Nils/Eckhard Pabst/Hans Jürgen Wulff, *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*, Konstanz: UVK 2002.

Brandstetter, Thomas, „Ausschlachten. Zu Michael Glawoggers *Workingman's Death*“, *kolik film* 4, Oktober 2005, S.61-64.

Brauneck, Manfred/Gérard Schneilin (Hg.), *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, 4., vollst. überarb. und erw. Neuausg., Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2001; (Orig. 1986).

Brunner, Philipp/Hans Jürgen Wulff, „Episodenfilm“, *Lexikon der Filmbegriffe*, 2012, filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=623, Zugriff: 25.08.2012.

Brunner, Philipp/Stefan Höltgen, „Pseudo-Dokumentarfilm“, *Lexikon der Filmbegriffe*, o.J., www.bender-verlag.de/lexikon/lexikon.php?begriff=Pseudo-Dokumentarfilm, Zugriff: 10.03.2010.

Brunner, Philipp, „Semidokumentarfilm“, *Lexikon der Filmbegriffe*, o.J., www.bender-verlag.de/lexikon/lexikon.php?begriff=Semidokumentarfilm, Zugriff: 10.03.2010.

Burner, Silvia, „Interview mit Nikolaus Geyrhalter, Regisseur“, *Unser täglich Brot*, o.J., [www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/UNSER TÄGLICH BROT Interview Nikolaus Geyrhalter.pdf](http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/UNSER_TÄGLICH_BROT_Interview_Nikolaus_Geyrhalter.pdf), Zugriff: 27.4.2011.

Burner, Silvia, „Interview mit Wolfgang Widerhofer, Schnitt“, *Unser täglich Brot*, o.J., [www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/UNSER TÄGLICH BROT Interview Wolfgang Widerhofer.pdf](http://www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/UNSER_TÄGLICH_BROT_Interview_Wolfgang_Widerhofer.pdf), Zugriff: 28.4.2011.

Busch, Annett, „Hello place, hello complexity. Arbeit, Nahrungsmittel, Kapitalismus im neueren Dokumentarfilm aus Österreich“, *kolik film* 7, März 2007, S.43-48.

Buttino, Lou, „Wiseman, Frederick“, *Encyclopedia of the documentary film. P-Z*, Hg. Ian Aitken, New York: Routledge, Taylor & Francis Group 2006, S.1455-1457.

Currie, Gregory, „Visible traces. Documentary and the contents of photographs“, *Philosophy of film and motion pictures. An anthology*, Hg. Noël Carroll und Jinhee Choi, Oxford [u.a.]: Blackwell 2006 (= *Blackwell philosophy anthologies* Bd. 24), S.141-153.

Dawson, Jonathan, *Screenwriting. A manual*, South Melbourne: Oxford Univ. Press 2000.

Decker, Christoph, „Dokumentarfilm“, *Sachlexikon Film*, Hg. Rainer Rother, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1997, S.61-63.

Eco, Umberto, *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*, Übs. Günter Memmert, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977; (Orig. *Segno*. Milano: Istituto Editoriale Internazionale, 1973).

Eick, Dennis, *Drehbuchtheorien. Eine vergleichende Analyse*, Konstanz: UVK, 2006.

Eitzen, Dirk, „Wann ist ein Dokumentarfilm? Der Dokumentarfilm als Rezeptionsmodus“, Übs. Georg Tillner, *montage/av* 7/2, 1998, S.13-44; www.montage-av.de/pdf/072_1998/07_2_Dirk_Eitzen_Wann_ist_ein_Dokumentarfilm.pdf Nov. 1998, Zugriff: 24.5.2009; (Orig. „When Is a Documentary? Documentary as a Mode of Reception“, *Cinema Journal* 35/1, 1995, S.81-102).

Europäische Audiovisuelle Informationsstelle (Hg.), „Film: Am Limit“, *LUMIERE. Datenbank über Filmbesucherzahlen in Europa*, o.J., lumiere.obs.coe.int/web/film_info/?id=28367, Zugriff: 13.5.2012.

Europäische Audiovisuelle Informationsstelle (Hg.), „Film: In die Welt“, *LUMIERE. Datenbank über Filmbesucherzahlen in Europa*, o.J., lumiere.obs.coe.int/web/film_info/?id=32153, Zugriff: 13.5.2012.

Europäische Audiovisuelle Informationsstelle (Hg.), „Film: Workingman's Death", *LUMIERE. Datenbank über Filmbesucherzahlen in Europa*, o.J., lumiere.obs.coe.int/web/film_info/?id=24740, Zugriff: 13.5.2012.

Fielitz, Sonja, *Drama. Text & Theater*, Berlin: Cornelsen 1999 (= *Studium kompakt: Anglistik, Amerikanistik*).

Forceville, Charles, „The source-path-goal schema in the autobiographical journey documentary. McElwee, van der Keuken, Cole", *New review of film and television studies* 4/3, Dez. 2006, S.241-261.

Friedmann, Anthony, *Writing for visual media*, Amsterdam [u.a.]: Elsevier ²2006; (Orig. Boston [u.a.]: Focal Press 2001).

Freytag, Gustav, *Die Technik des Dramas*, Leipzig: S. Hirzel 1863; <http://books.google.at/books?id=p1JKAAAcAAJ&hl=de&pg=PP5#v=onepage&q&f=false>, Zugriff: 25.10.2012.

Fuxjäger, Anton, „Diegese, Diegesis, diegetisch. Versuch einer Begriffsentwerrung“, *montage/av* 16/2, 2007, S.17-37; www.montage-av.de/pdf/162_2007/162_2007_Anton-Fuxjaeger_Diegese-Diegesis-diegetisch.pdf Nov. 2007, Zugriff: 1.3.2011.

Glawogger, Michael, *Workingman's Death. Bilder und Texte zur Arbeit im 21. Jahrhundert*, Wien: Mandelbaum 2006.

Glynne, Andy, *Documentaries...and how to make them*, Harpenden: Kamera Books 2009; (Orig. 2008).

Grassl, Monika, *Das Wesen des Dokumentarfilms. Möglichkeiten der Dramaturgie und Gestaltung*, Saarbrücken: VDM 2007; (Orig. Dipl. FH St. Pölten 2005).

Grievesson, Lee, „faction", *Critical dictionary of film and television theory*, Hg. Roberta E. Pearson und Philip Simpson, London: Routledge 2001, S.163.

Grissemann, Stefan, „Stefan Grisseemann zu Constantin Wulffs *In die Welt*", *In die Welt*, 2008, indiewelt.net/index.php/reaktionen/, Zugriff: 30.11.2011.

Guynn, William, *A cinema of nonfiction*, Cranbury: Fairleigh Dickinson Univ. Press 1990.

Hallensleben, Silvia, „In die Welt", *epd film* 6, 2009, S.34.

Hampe, Barry, *Making documentary films and reality videos. A practical guide to planning, filming, and editing documentaries of real events*, New York: Holt 1997.

Heller, Heinz-B., „Dokumentarfilm und Fernsehen. Probleme aus medienwissenschaftlicher Sicht und blinde Flecken“, *Bilderwelten, Weltbilder. Dokumentarfilm und Fernsehen*, Hg. Heinz-B. Heller und Peter Zimmermann, Marburg: Hitzeroth 1990, S.15-22.

Heller, Heinz-B., „Dokumentarfilm“, *Reclams Sachlexikon des Films*, Hg. Thomas Koebner, Stuttgart: Reclam ²2007, S.149-154; (Orig. 2002).

Hickethier, Knut, *Einführung in die Medienwissenschaft*, Stuttgart [u.a.]: Metzler 2003.

Hickethier, Knut, *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart [u.a.]: Metzler ⁴2007; (Orig. 1993).

Hohenberger, Eva, *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm; ethnographischer Film; Jean Rouch*, Hildesheim: Olms 1988.

Hohenberger, Eva, „Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme“, *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Hg. Eva Hohenberger, Berlin: Vorwerk 8 1998 (= *Texte zum Dokumentarfilm* Bd. 3), S.8-34.

Hohenberger, Eva (Hg.), *Frederick Wiseman. Kino des Sozialen*, Berlin: Vorwerk 8 2009 (= *Texte zum Dokumentarfilm* Bd. 12).

Hohenberger, Eva, „Frederick Wisemans Kino des Sozialen. Eine Einleitung“, *Frederick Wiseman. Kino des Sozialen*, Hg. Eva Hohenberger, Berlin: Vorwerk 8 2009 (= *Texte zum Dokumentarfilm* Bd. 12), S.8-22.

Hopfner, Carla, „Selber schauen, hören, denken müssen. Interview mit Nikolaus Geyrhalter“, *Diagonale. Materialien #017*, 2006, www.unsertaeglichbrot.at/jart/projects/utb/releases/de/resources/documents/Diagonale_Materialien.pdf, Zugriff: 28.4.2011.

Huber, Christoph/Olaf Möller, „Michael Glawogger im Gespräch mit Christoph Huber und Olaf Möller“, *Workingman's Death*, 2005, www.workingmansdeath.at/press.html, Zugriff: 12.8.2011; (Orig. „Die sinnliche Arbeit spürbar machen!“, *Die Presse*, diepresse.com/home/kultur/film/146067/Die-sinnliche-Arbeit-spuerbar-machen?from=suche.intern.portal, 3.9.2005).

Hübner-Voss, Gabriele (Hg.), *Schnitte in Raum und Zeit. Notizen und Gespräche zu Filmmontage und Dramaturgie*, Berlin: Vorwerk 8 2006.

Hüningen, James zu, „Dokumentarspiel“, *Lexikon der Filmbegriffe*, o.J., www.bender-verlag.de/lexikon/lexikon.php?begriff=Dokumentarspiel, Zugriff: 10.03.2010.

Hüningen, James zu, „Faction“, *Lexikon der Filmbegriffe*, o.J., www.bender-verlag.de/lexikon/lexikon.php?begriff=Faction, Zugriff: 10.03.2010.

Hufendiek, Rebekka, „Geburt als körperliches Ereignis“, *Schnitt. Das Filmmagazin*, o.J., www.schnitt.de/202,3794,01, Zugriff: 30.11.2011.

Husmann, Rolf, „Wo entsteht ein Film? Zur Bedeutung der Postproduktion im Prozess ethnographischer Filmarbeit“, *Der ethnographische Film. Eine Einführung in Methoden und Praxis*, Hg. Edmund Ballhaus und Beate Engelbrecht, Berlin: Reimer 1995, S.121-141.

Kammerer, Dietmar, „Schöne Helden sind wir“, *Taz. Die Tageszeitung*, 17.5.2006, www.taz.de/1/archiv/archiv/?dig=2006/05/17/a0174, Zugriff: 28.9.2011.

Kandorfer, Pierre, *Lehrbuch der Filmgestaltung. Theoretisch-technische Grundlagen der Filmkunde*, Gau-Heppenheim: Mediabook-Verlag ⁶2003; (Orig. Köln: DuMont, 1978).

Kawin, Bruce F., *How movies work*, Berkeley [u.a.]: Univ. of California Press 1992; (Orig. New York: Macmillan 1987).

Koebner, Thomas (Hg.), *Reclams Sachlexikon des Films*, Stuttgart: Reclam ²2007; (Orig. 2002).

Konigsberg, Ira (Hg.), *The complete film dictionary*, New York [u.a.]: Penguin Reference ²1998; (Orig. 1987).

Korte, Helmut, *Einführung in die systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch*, mit Beispielanalysen von Peter Drexler, Helmut Korte, Hans-Peter Rodenberg u. Jens Thiele, Berlin: Schmidt ³2004.

Lampe, Gerhard, „Dokumentarfilm“, *Metzler Lexikon Medientheorie, Medienwissenschaft. Ansätze - Personen – Grundbegriffe*, Hg. Helmut Schanze und Susanne Pütz, Stuttgart [u.a.]: Metzler 2002, S.68-72.

Lipkin, Steven N., „Real emotional logic. Persuasive strategies in docudrama“, *Cinema Journal* 38/4, 1999, S.68-85; www.jstor.org/stable/1225663, Zugriff: 19.11.2009.

Marten, Gesa, „Film Editing – Dramatizing Life!“, *Schnitt. Das Filmmagazin* 48/4, 2007, S.14-17; www.schnitt.de/212,5654,01,2007, Zugriff: 18.5.2010.

McKechneay, Maya, „’Ich bin nicht ausgezogen, um eine These zu beweisen’. Michael Glawogger im Gespräch mit Maya McKechneay“, *Ray. Das Filmmagazin*, Januar 2005, S.20-23.

McKee, Robert, *Story. Die Prinzipien des Drehbuchschreibens*, Übs. Eva Brückner-Tuckwiller und Josef Zobel, Berlin: Alexander-Verlag ²2001; (Orig. *Story. Substance, structure, style, and the principles of screenwriting*, New York: ReganBooks 1998).

Mikos, Lothar, *Film- und Fernsehanalyse*, Konstanz: UVK ²2008; (Orig. 2003).

Miller, William, *Screenwriting for narrative film and television*, London: Virgin Publ. 1991; (Orig. N.Y.: Communication Arts Books 1980).

Monaco, James, *Film und Neue Medien. Lexikon der Fachbegriffe*, Übs. Hans-Michael Bock, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2000; (Orig. *The dictionary of new media*. Sag Harbor / N.Y.: Harbor Electronic Publishing 1999).

Monaco, James, *Film verstehen – das Lexikon. Die wichtigsten Fachbegriffe zu Film und Neuen Medien*, Überarb. Neuausgabe, Übs. Hans-Michael Bock, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2011; (Orig. *The dictionary of new media*. Sag Harbor / N.Y.: Harbor Electronic Publishing 1999).

Müller, Wolfgang (Hg.), *Duden 8 – Sinn- und sachverwandte Wörter*, Mannheim [u.a.]: Dudenverlag ²1986.

Nichols, Bill, „Die Dokumentarfilme von Frederick Wiseman. Theorie und Struktur“, *Frederick Wiseman. Kino des Sozialen*, Hg. Eva Hohenberger, Berlin: Vorwerk 8 2009 (= *Texte zum Dokumentarfilm* Bd. 12), S.107-137.

Nichols, Bill, „Fred Wiseman’s documentaries. Theory and structure“, *Film Quarterly* 31/3, 1978, S.15-28; www.jstor.org/stable/1211723, Zugriff: 19.11.2009.

Nichols, Bill, *Introduction to documentary*, Bloomington: Indiana Univ. Press ²2010; (Orig. 2001).

Nichols, Bill, *Representing reality. Issues and concepts in documentary*, Bloomington [u.a.]: Indiana Univ. Press ⁶2000; (Orig. 1991).

O.N., „Awards for Am Limit“, *The Internet Movie Database*, o.J., www.imdb.com/title/tt0959282/awards, Zugriff: 13.5.2012.

O.N., „Awards for Workingman’s Death“, *The Internet Movie Database*, o.J., www.imdb.com/title/tt0478331/awards, Zugriff: 13.5.2012.

O.N., „Das große Leben [= Bolshaya zhizn (1-ya seriya)]“, *The Internet Movie Database*, o.J., www.imdb.com/title/tt0032268/, Zugriff: 13.5.2012.

O.N., „Bolshaya zhizn (2-ya seriya)“, *The Internet Movie Database*, o.J., www.imdb.com/title/tt0051426/, Zugriff: 13.5.2012.

O.N., „dok.film“, *ORF*, o.J., tv.orf.at/dok.film, Zugriff: 30.3.2011.

O.N., „Fake documentary“, *Lexikon der Filmbegriffe*, o.J., www.bender-verlag.de/lexikon/lexikon.php?begriff=Fake+documentary, Zugriff: 10.03.2010.

O.N., „In die Welt TERMINE“, *In die Welt*, 2008f, [Navigationselement „TERMINE“ auf] indiewelt.net/, Zugriff: 13.5.2012.

O.N., „In die Welt Synopsen“, *In die Welt*, o.J., indiewelt.net/wp-content/uploads/2008/02/synopsen.zip, Zugriff: 30.11.2011.

- O.N., „In die Welt“, Booklet zum DVD-Video, Wien: polyfilm video/Falter 2009.
- O.N., „In die Welt DVD-Presseheft“, *polyfilm video*, o.J., www.polyvideo.at/Pressematerial/In_die_Welt_DVD-Presseheft.pdf, Zugriff: 30.11.2011.
- O.N., „Presseheft Workingman’s Death“, *Workingman’s Death*, o.J., www.workingmansdeath.at/images/press/WMDpresseheft.pdf, Zugriff: 12.8.2011.
- O.N., „Sight & Sound’s films of the decade“, *British Film Institute (BFI)*, Februar 2010, www.bfi.org.uk/sightandsound/feature/49593, Zugriff: 12.8.2011.
- Paget, Derek, „Documentary drama“, *Encyclopedia of the documentary film. A-G*, Hg. Ian Aitken, New York: Routledge, Taylor & Francis Group 2006, S.305-309.
- Pearson, Roberta E./Philip Simpson (Hg.), *Critical dictionary of film and television theory*, London: Routledge 2001.
- Pfister, Manfred, *Das Drama. Theorie und Analyse*, München: Fink ¹¹2001; (Orig. 1977).
- Plantinga, Carl R., *Rhetoric and representation in nonfiction film*, Cambridge, New York: Cambridge Univ. Press 1997; (Orig. *A theory of representation in the documentary film*, Diss. Univ. of Wisconsin-Madison 1989).
- Pscheider, Günter, „Immer ganz nahe am Material. Eine Reise in das wunderbare Universum der Montagekunst mit Karina Ressler, Dieter Pichler und Wolfgang Widerhofer“, *Ray Special – Zehn Jahre dok.at. Grenzüberschreitungen. Texte zum Österreichischen Dokumentarfilm*, 2010, S.69-74.
- Rabenalt, Peter, *Filmdramaturgie*, Berlin: Vistas 1999.
- Rabiger, Michael, *Directing the documentary*, Amsterdam: Focal Press ⁴2006; (Orig. 1987).
- Reichert, Ramón, „Austria“, *Encyclopedia of the documentary film. A-G*, Hg. Ian Aitken, New York: Routledge, Taylor & Francis Group 2006, S.62-67.
- Renner, Karl N., „Der Dokumentarfilm“, *Filme machen. Technik, Gestaltung, Kunst – klassisch und digital*, Hg. Harald Schleicher und Hans Beller, Frankfurt am Main: Zweitausendeins 2005, S.333-372.
- Rhodes, Gary Don/John Parris Springer (Hg.), *Docufictions. Essays on the intersection of documentary and fictional filmmaking*, Jefferson: McFarland 2006.
- Roscoe, Jane, „Mocumentary“, *Encyclopedia of the documentary film. H-O*, Hg. Ian Aitken, New York: Routledge, Taylor & Francis Group 2006, S.908.
- Rosenthal, Alan, *Writing docudrama. Dramatizing reality for film and TV*, Boston [u.a.]: Focal Press 1995.

Rosenthal, Alan, *Writing, directing, and producing documentary films and videos*, Carbondale: Southern Illinois Univ. Press ⁴2007; (Orig. 1990).

Rother, Rainer (Hg.), *Sachlexikon Film*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1997.

Rothschild, Thomas, „Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms. *Do Sanh – Der letzte Film* von Hans-Dieter Grabe“, *Filmbulletin* 41/2, 1999, S.12-17.

Schadt, Thomas, *Das Gefühl des Augenblicks. Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms*, Bergisch Gladbach: Lübbe ²2005; (Orig. 2002).

Schanze, Helmut/Susanne Pütz (Hg.), *Metzler Lexikon Medientheorie, Medienwissenschaft. Ansätze - Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart [u.a.]: Metzler 2002.

Schiefer, Karin, „Interview: Workingman’s Death“, *Michael Glawogger*, o.J., www.glawogger.com/htm/dokus/main_download_workingman.htm, Zugriff: 12.8.2011.

Schlumpf, Hans-Ulrich, „Die Entdeckung der Langsamkeit. Gedanken zur Dramaturgie des Dokumentarfilmes“, *Medien populärer Kultur. Erzählung, Bild und Objekt in der volkskundlichen Forschung. Rolf Wilhelm Brednich zum 60.Geburtstag*, Hg. Carola Lipp, Frankfurt a. M. [u.a.]: Campus-Verlag 1995, S.433-441.

Schult, Gerhard/Axel Buchholz (Hg.), *Fernseh-Journalismus. Ein Handbuch für Ausbildung und Praxis*, München: List ⁵1997; (Orig. 1982).

Souriau, Etienne, „Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie“, Übs. Frank Kessler, *montage/av* 6/2, 1997, S.140-157; www.montage-av.de/pdf/062_1997/06_2_Etienne_Souriau_Die_Struktur_des_filmischen_Universums.pdf Nov. 1997, Zugriff: 24.5.2009; (Orig. „La structure de l’univers filmique et le vocabulaire de la filmologie“, *Revue internationale de filmologie* 2/7-8, 1951, S.231-240).

Sponsel, Daniel, „Die Wirklichkeit des Filmemachers. Über den Prozess der Herstellung eines Dokumentarfilms“, *Der schöne Schein des Wirklichen. Zur Authentizität im Film*, Hg. Daniel Sponsel, Konstanz: UVK 2007, S.159-175.

Sponsel, Daniel, „Ich und die Kamera. Film ohne Dramaturgie am Beispiel des Tagebuchfilms November 1-30 von Jan Peters“, *Medienobservationen*, April 2004, www.medienobservationen.lmu.de/artikel/kino/sponsel_ichundkamera.html, Zugriff: 18.5.2010.

Stutterheim, Kerstin D./Silke Kaiser, *Handbuch der Filmdramaturgie. Das Bauchgefühl und seine Ursachen*, Frankfurt, Wien [u.a.]: Lang 2009 (= *Babelsberger Schriften zur Mediendramaturgie und -Ästhetik* Bd. 1).

Swain, Dwight V./Joyce R. Swain, *Film scriptwriting. A practical manual*, Boston: Focal Press ²1988; (Orig. 1976).

Szely, Sylvia, „Aus der Klinik. Notizen zu *In die Welt*“, *kolik film* 10, Oktober 2008, S.87-89.

Tonnar, Yann, „Wie darf man die Welt auch anschauen?“, *Workingman's Death*, 2006, www.workingmansdeath.at/main_interview_dt.html, Zugriff: 12.8.2011; (Orig. *d'Lëtzebuerger Land*, www.land.lu/index.php/archive/items/wie-darf-man-die-welt-auch-anschauen.html?page=11 11.5.2006).

Troller, Georg-Stefan, „Zur Psychologie des Dokumentaristen“, *Fernseh-Dokumentarismus. Bilanz und Perspektiven*. Hg. Peter Zimmermann. München: Ölschläger 1992 (= *Close up* Bd. 1), S.169-179.

Ward, Paul, „The documentary form“, *Introduction to film studies*, Hg. Jill Nelmes, London [u.a.]: Routledge ⁴2007, S.174-192; (Orig. *An introduction to film studies* 1996).

Warren, Charles, „Introduction, with a brief history of nonfiction film“, *Beyond document. Essays on nonfiction film*, Hg. Charles Warren, Hanover: Wesleyan Univ. Press 1996, S.1-21.

Wermke, Matthias (Hg.), *Duden 7 – das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache*, Mannheim [u.a.]: Dudenverlag ⁴2007.

Willis, Edgar E./Camille D'Arienzo, *Writing scripts for television, radio, and film*, Orlando: Harcourt Brace Jovanovich College Publishers ³1993; (Orig. Holt, Rinehart and Winston 1967).

Wissenschaftlicher Rat der Dudenredaktion (Hg.), *Duden 5 – das Fremdwörterbuch*, Mannheim [u.a.]: Dudenverlag ⁶1997.

Witzke, Bodo/Martin Ordolff, „Dokumentation, Feature und Dokumentarfilm“, *Fernsehjournalismus*, Hg. Martin Ordolff, Konstanz: UVK 2005, S.261-278.

Wong, Cindy, „documentary“, *Critical dictionary of film and television theory*, Hg. Roberta E. Pearson und Philip Simpson, London: Routledge 2001, S.140-145.

Wulff, Hans J./Theo Bender (Hg.), *Lexikon der Filmbegriffe*, 2003-2011, lexikon.bender-verlag.de, Zugriff: 10.03.2010.

Wulff, Hans J. (Hg.), *Lexikon der Filmbegriffe*, 2012, filmlexikon.uni-kiel.de/, Zugriff: 25.08.2012.

Wulff, Hans J./Ludger Kaczmarek, „Ensemblefilm“, *Lexikon der Filmbegriffe*, o.J., www.bender-verlag.de/lexikon/lexikon.php?begriff=Ensemblefilm, Zugriff: 10.03.2010.

Wulff, Hans J./Ursula von Keitz, „Dokumentarfilm“, *Lexikon der Filmbegriffe*, o.J., www.bender-verlag.de/lexikon/lexikon.php?begriff=Dokumentarfilm, Zugriff: 10.03.2010.

Zieris, Franz. *Jugend vor dem Fernsehschirm. Psychologische Untersuchungen und ihre pädagogische Anwendung*. Gütersloh: C. Bertelsmann 1963 (= *Neue Beiträge zur Film- und Fernsehforschung* Bd. 4).

Zimmermann, Peter, „Dokumentarfilm, Reportage, Feature. Zur Stellung des Dokumentarfilms im Rahmen des Fernseh-Dokumentarismus“, Hg. Heinz-B. Heller und Peter Zimmermann, *Bilderwelten, Weltbilder. Dokumentarfilm und Fernsehen*, Marburg: Hitzeroth 1990, S.99-113.

Zimmermann, Peter, „Hybride Formen. Neue Tendenzen im Dokumentarfilm“, *Goethe-Institut. Filmprogramm*, Hg. Goethe-Institut München, Übs. Robert W. Rice, München: Goethe-Institut 2001 (= „Hybrid Forms. New Trends in the Documentary Film“), S.5-13.

Filmographie

Am Limit, Regie: Pepe Danquart, AT/DE 2007; TV-Ausstrahlung, ORF2 24.5.2009.

Bowling for Columbine, Regie: Michael Moore, US/CA/DE 2002.

Cromwell, Regie: Ken Hughes, GB 1970.

Bolshaya zhizn (1-ya seriya), Regie: Leonid Lukov, UdSSR 1940.

Bolshaya zhizn (2-ya seriya), Regie: Leonid Lukov, UdSSR 1958.

Daughter from Danang, Regie: Gail Dolgin/Vicente Franco, US 2002.

Do Sanh. Der letzte Film, Regie: Hans-Dieter Grabe, DE 1998.

Eiserne Engel, Regie: Thomas Schadt, DE 1995.

Entuziazm. Simfoniya Donbassa, Regie: Dziga Vertov, UdSSR 1931.

In die Welt, Regie: Constantin Wulff, AT 2008; DVD-Video, Wien: polyfilm video/Falter 2009.

JFK, Regie: Oliver Stone, US/FR 1991.

Le Sang des Bêtes, Regie: Georges Franju, FR 1949.

Moana. A Romance of the Golden Age / Moana. A Story of the South Seas, Regie: Robert J. Flaherty, US 1926.

Murderball, Regie: Henry Alex Rubin/Dana Adam Shapiro, US 2005.

Nanook of the North, Regie: Robert J. Flaherty, US/FR 1922.

No Lies, Regie: Mitchell Block, US, 1974.

Salesman, Regie: Albert Maysles/David Maysles/Charlotte Zwerin, US 1968.

Soldier Girls, Regie: Nick Broomfield/Joan Churchill, US/GB 1981.

Super Size Me, Regie: Morgan Spurlock, US 2004.

The Longest Day, Regie: Ken Annakin/Andrew Marton, US 1962.

The River, Regie: Pare Lorentz, US 1938.

Unser täglich Brot, Regie: Nikolaus Geyrhalter, AT/DE 2005.

Vienna's Lost Daughters, Regie: Mirjam Unger, AT 2007; DVD-Video, Wien: polyfilm video/Falter 2007.

Workingman's Death. 5 Bilder zur Arbeit im 21. Jahrhundert, Regie: Michael Glawogger, AT/DE 2005; TV-Ausstrahlung, Arte 29.4.2008.

Abstract

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Dramaturgie von narrativen Dokumentarfilmen. Ziel der Arbeit ist es, den aktuellen Wissensstand über die dramaturgischen Makrostrukturmodelle, i.e. die Modelle für die Gestaltung des groben zeitlichen Ablaufs von Dokumentarfilmen, möglichst übersichtlich zusammenzufassen. Dabei finden auch alternative Modelle der Dramaturgie sowie ein Vergleich der einzelnen dramaturgischen Elemente der Makrostrukturmodelle Berücksichtigung.

Zur Methode: Es werden sämtliche dem Autor dieser Arbeit bekannten und zugänglichen Drehbuchratgeber sowie Handbücher für Dokumentarfilm-Regie und -Produktion untersucht. Insgesamt werden elf deutsch- und englischsprachige Ratgeber und Handbücher dieser Art verwendet. Darüber hinaus wird weiterführende Literatur zur Dokumentarfilm-Dramaturgie einbezogen, um auch eine kritische Auseinandersetzung mit den in den Manualen vermittelten dramaturgischen Modellen und Regeln zu gewährleisten.

Als praktische Beispiele für die referierten Theoriemodelle werden drei aktuelle (Ko-)Produktionen des neuen österreichischen Dokumentarfilms analysiert: die bei Kinopublikum und/oder Kritik erfolgreichen Dokumentarfilme *Workingman's Death* (Michael Glawogger, AT/DE 2005), *Am Limit* (Pepe Danquart, AT/DE 2007) und *In die Welt* (Constantin Wulff, AT 2008).

The thesis investigates the dramaturgy of narrative documentary films. It aims at summarizing as clearly as possible the theoretical knowledge about macrostructural models of dramaturgy, i.e. models for the rough temporal development of action in documentary films. Alternative models are also taken into account as well as a comparison of the individual dramaturgic elements of these models.

As regards the method, the author of the thesis surveys all manuals for documentary screenwriting and documentary production and direction that are known and available to him. Overall, eleven German and English manuals of that kind are used. In addition, further literature on the dramaturgy of documentary films is included in order to ensure a critical reflection on the models of dramaturgy and rules referred to in the manuals.

Moreover, as practical examples of the theoretical models, three current Austrian (co-)productions are analysed in detail: *Workingman's Death* (Michael Glawogger, AT/DE 2005), *Am Limit* (Pepe Danquart, AT/DE 2007) and *In die Welt* (Constantin Wulff, AT 2008). All three films achieved success with cinema audiences and/or critics.

Lebenslauf

Alexander Tschida

Geburtsdatum: 26. Juli 1983

Geburtsort: Eisenstadt

Nationalität: Österreich

Ausbildung:

- | | |
|-------------|---|
| 1993 – 2001 | BG/BRG/BORG Eisenstadt Kurzwiese –
Matura mit ausgezeichnetem Erfolg |
| 2003 – 2012 | Universität Wien – Diplomstudium Theater-, Film- und
Medienwissenschaft |
| 2003 – dato | Universität Wien – Diplomstudium Anglistik &
Amerikanistik |
| 2003 – dato | Universität Wien – Freie Wahlfächer aus Romanistik
(Spanisch), Publizistik und Cultural Studies |
| 2007 – 2008 | University of Manchester – English and American Studies
Erasmus-Auslandssemester an der School of Arts, Histories
and Cultures |
| 2008 – 2009 | Werkstätte Kunstberufe (VHS / Universität Wien) –
Praktische Berufsqualifikation „Werkstätte
Fernsehdokumentation“
Abschluss: „Geprüfter TV-Dokumentarist“
Abschlussfilm: „Hautsache – Von Farben und Narben“ |

Weiterbildung:

- | | |
|---------|---|
| 08/2008 | Institut für Kulturkonzepte Hamburg – Sommerakademie für
Kulturmanagement
Seminarwoche „Monkey Business – Presse- und
Öffentlichkeitsarbeit im Kulturmanagement“ |
|---------|---|

Praktika:

- | | |
|-------------------|--|
| 07/2009 – 10/2009 | Regard Film GmbH, Hamburg
Erasmus Auslandspraktikum
Produktions- und Redaktionsassistent für das
Kurzfilmmagazin „Kurzschluss“ (ARTE) |
| 05/2010 | Ethnocineca – Ethnographic & Documentary Filmfest Vienna
Volontariat Trailerschnitt und Programmtext |
| 05/2010 – 09/2010 | Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co. GmbH, Wien
Volontariat Kamera / Schnitt für den Web-Musikkanal
„schrammel.tv“ |

10/2010 Österreichischer Rundfunk (ORF), Wien
Volontariat Kamera / Schnitt für die Aktion „72h ohne
Kompromiss“

Arbeitserfahrung:

01/2004 – 09/2007 UPC Austria, Wien
Kundenberater für TV, Internet und Telefon

06/2006 – 12/2011 e-LISA academy, Wien
Helpdesk-Mitarbeiter (E-Learning-Kurse, Lernplattform
Moodle)

11/2008 – 06/2011 Theater Akzent, Wien
Publikumsservice-Mitarbeiter

07/2010 – 12/2011 Freier Journalist und Produktionsassistent
u.a. für Regard Film GmbH (ARTE-Kurzfilmmagazin
„Kurzschluss“)

01/2012 – dato Foggensteiner Public Relations GmbH, Wien
Junior Consultant für Öffentlichkeitsarbeit

Sprachkenntnisse:

Deutsch	Muttersprache
Englisch	verhandlungssicher in Wort und Schrift
Spanisch	Grundkenntnisse
Französisch	Grundkenntnisse